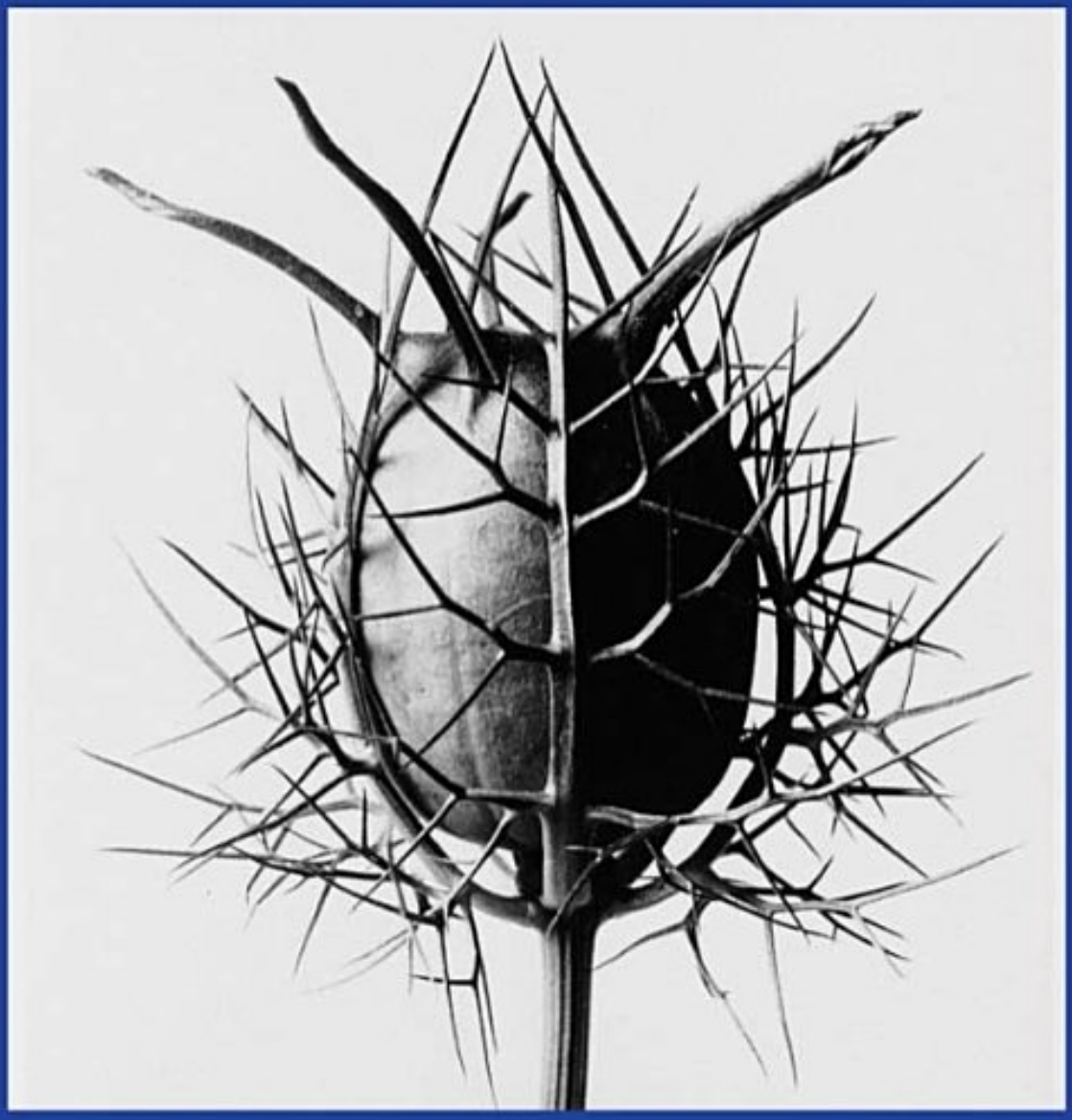
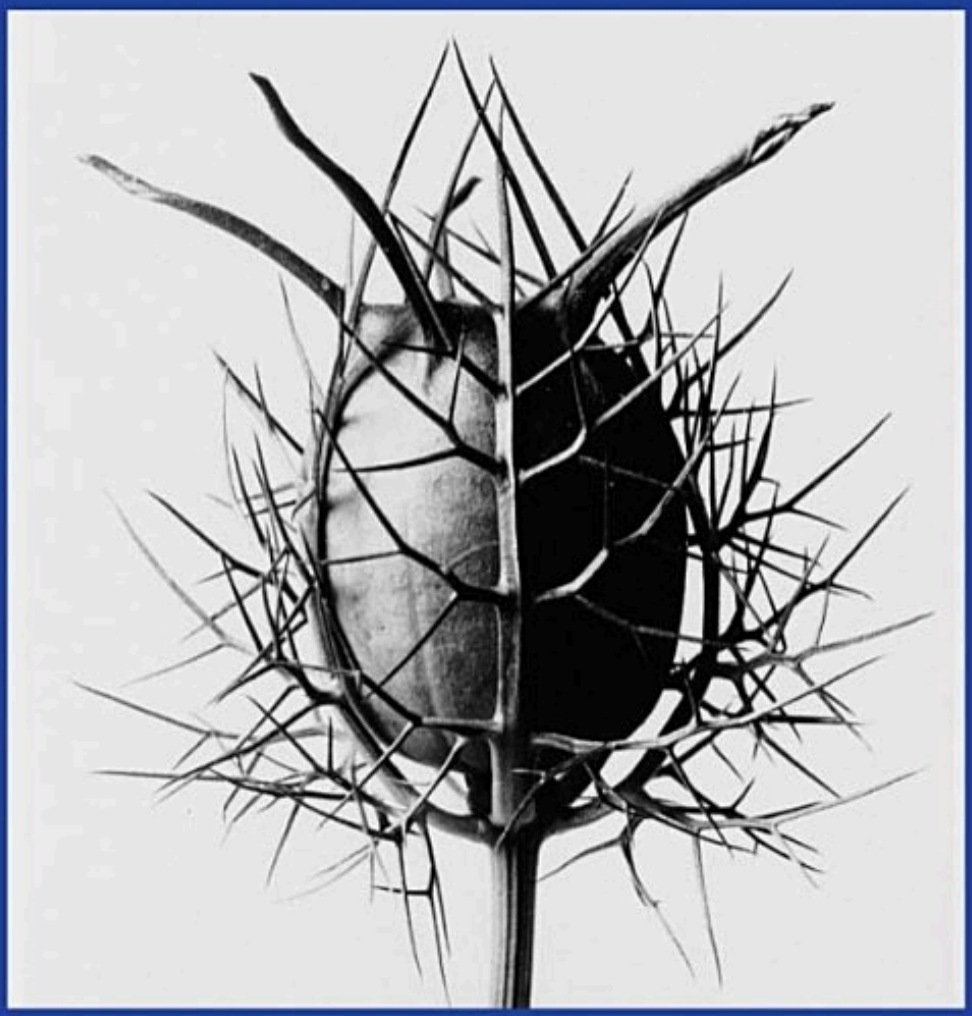
Cum scriem



Cristian Fulaș

M

Cum scriem



Cristian Fulaș



Cum scriem

CRISTIAN FULAȘ (n. 1978) a absolvit Facultatea de Litere din Baia Mare şi a făcut studii aprofundate de teoria literaturii la Universitatea din Bucureşti. A debutat în 2015 cu *Fâşii de ruşine* (Gestalt Books; Premiul *Observator cultural* pentru debut, Premiul Colocviilor „Liviu Rebreanu“, Premiul revistei *Accente*). Tot în 2015 a publicat *Jurnal de debutant* (Tracus Arte), iar în 2016, *După plâns* (Casa de Editură Max Blecher & Gestalt Books). A tradus aproximativ 50 de volume din engleză, italiană şi franceză, printre care: *Visul lui Machiavelli* (Christophe Bataille), *Busola* (Mathias Énard), *Mituri clasice* (Jenny March), *Igitur. O aruncare de zaruri* (Stéphane Mallarmé), *În căutarea timpului pierdut* (Marcel Proust), fiind distins în 2023 de Academia Franceză cu premiul „Prix du Rayonnement de la langue et de la littérature françaises“ pentru servicii remarcabile aduse limbii şi literaturii franceze. La Editura Polirom i-au apărut volumul de proză scurtă *Cei frumoşi şi cei buni* (2017), *Ioşca* (2021; desemnat Romanul anului 2021 în cadrul Premiilor RSS Reloaded şi Cartea de proză a anului 2021 de omiedesemne.ro şi agentiadecarte.ro, laureat cu Premiul pentru Proză al revistei *Ateneu*, nominalizat la Premiul Național pentru Proză al *Ziarului de Iaşi*, la Premiul liceenilor pentru cea mai îndrăgită carte a anului 2021 în cadrul FILIT și la Premiul *Observator cultural*, secțiunea Proză; traducerea în franceză a apărut la editura La Peuplade în 2022), biografia romanțată *Celan. Am trăit, da* (2022), precum şi *Specii* (2023; laureat al Premiului *Observator cultural* Lyceum).

CRISTIAN FULAȘ

CUM SCRIEM

MATCA

Editor coordonator
Vlad Cristache
Redactor
Alexandra Torjoc
Corector
Elena Tătaru
Tehnoredactor
Irinel Niculae
Copertă
Dora Marian
Coordonarea ediției
Cristina Ștefan

MATCA

matcaliterara.ro, @matcaliterara, matcaliterara
Fondatori

HOUSE OF ARROWS
str. Aurel Vlaicu nr. 35, Bucureşti, 020091
telefon: 0744 55 47 63; redactie@matcaliterara.ro
matcaliterara.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
FULAȘ, CRISTIAN
Cum scriem / Cristian Fulaș ; -
București : Curtea Veche Publishing, 2025
ISBN 978-606-44-1908-8
821.135.1
ISBN EBOOK: 978-606-44-1921-7
Carte publicată și în ediție digitală

© HOUSE OF ARROWS, 2025
pentru prezenta ediție

CUPRINS

În loc de introducere

CURSUL 1.
STILUL

CURSUL 2.
TIPURI DE NARAȚIUNE

CURSUL 3.
TIMPUL

CURSUL 4.
SPAȚIUL

CURSUL 5.
PERSONAJELE

CURSUL 6.
(De fapt, o discuție despre piața de carte/ industria editorială)

CURSUL 7.
ESTETICA

CURSUL 8.
RECAPITULARE

Mulțumiri

ÎN LOC DE INTRODUCERE

Aceasta nu este o prefață, nici măcar o introducere. E un text care vrea să clarifice anumite concepte și să le alinieze – pe cât posibil – cu ceea ce vei citi în continuare, adică transcrierea moderată a cursului meu de literatură din februarie–martie 2024. Nu scriu o prefață, pentru că orice prefață e în fond o postfață și nu îmi plac încheierile. Nu scriu nici o introducere, pentru că ar însemna să îmi asum o rigurozitate pe care un text *transcris* nu o poate avea.

Și atunci, ce e acest text, de ce nevoia de a completa ceva dinainte incomplet și arbitrar – cum e un curs oral de literatură? M-am gândit mult la această întrebare și primul, al doilea și chiar al – să zicem – șaptesprezecelea impuls au fost să nu adaug nimic textului care urmează, text stabilit împreună cu redacția de la *Matca*. Dar: poate că unele lucruri trebuie limpezite, poate că unele cuvinte și propoziții trebuie subliniate ca să rămână în joc, să nu se piardă în aruncări succesive de zaruri al căror scop nu a fost niciodată atât clarificarea, cât mai degrabă crearea unui teren de joc pentru ceea ce – la limită – poate fi scriitura: concept dinainte imposibil de definit, poate mai ușor de clasificat, în orice caz de înțeles doar în condițiile unui subiectivism atât de extrem, încât scrisul, anulându-l, în același timp rămâne ca unica sa dovadă de existență.

Să ne înțelegem. Scrii o carte, poate o scriu eu, nu contează cine o scrie. Ajunge la primul cititor și e interpretată, devine o altă carte. Ajunge la al doilea cititor și iar e interpretată, devine o altă carte. Câți cititori, atâtea cărți, și asta în condițiile în care toți acei cititori pot să fie tot eu, citind cartea pe care am scris-o. Fiecare cu apocalipsa lui, și fiecare cu mai multe apocalipse. Aici stă problema care duce la imposibilitatea oricărei definiții, în numărul practic infinit de interpretări și înmormântări ale uneia – și aceleiași? – cărți. Așa funcționează jocul literaturii, joc care se desfășoară întotdeauna între minimum două subiectivități de cele mai multe ori atât de diferite, încât posibilitatea ca eu să scriu un text și cititorul și/sau cititoarea mea, inclusiv eu într-un punct ulterior, să îl înțeleagă așa cum a fost scris e foarte apropiată de zero.

De aici pornind, propun pentru această falsă introducere patru propoziții călăuzitoare:

1. *Forma creează conținut.*
2. *Literatura e cu atât mai bună, cu cât limbajul ei se apropie de vorbirea naturală, spontană.*
3. *Cărțile se fac din cărți.*
4. *Stilul e întâlnirea dintre vocea pe care o auzim când scriem și vocea pe care o auzim când citim.*

Pentru un lector cât de cât avizat, schema pe care o propun nu e nouă. A fost folosită în special de Martin Heidegger în *Originea operei de artă* și a fost reluată (în termeni cât se poate de diverși) de nenumărate ori. Aș fi putut să nu fac această trimitere, dar ea e obligatorie pentru punctul 3 al micii mele expuneri. Cum am putea să fim sinceri unul cu altul, dacă eu nu ți-aș spune încă de la început că am împrumutat un fel de a expune anumite lucruri pentru ca la rândul meu să expun alte lucruri?

Dar să începem cu începutul:

1. Forma creează conținut

Există două feluri de a vedea literatura: dinspre poveste și dinspre stil. Sigur, banalitatea întotdeauna obligă și e mult prea simplu să vorbim în termeni laudativi despre primatul poveștii, folosindu-ne în primul rând de cel mai la îndemână procedeu: repovestirea poveștii. Oamenii care pun povestea înaintea stilului *și structurii* își bazează așa-zisa analiză pe reluarea poveștii propriu-zise într-un format narativ sau altul, dar nu mi se pare suficient. Și nici necesar, dacă îmi permiți să închid cercul logic al banalității.

Literatura, oricât de ciudat ar părea, deși spune povești pentru că altceva nu are ce spune, nu e făcută din ele. Adevărata literatură – și nu, nu voi obosi niciodată să subliniez acest cuvânt, Adevărul literaturii – e totuși făcută din mici progrese formale care, puse la un loc, creează o știință. E adevărat, una foarte vagă și limitativă tocmai prin imensul volum de cărți care se publică și pe care nu le putem parcurge cu niciun chip, și totuși o

știință. Iar această știință are legi de compoziție, procedee, formule consacrate și uneori izbucniri de creativitate care fac ca o carte (foarte rar, poate o dată la zece ani, la cincisprezece ani) să se desprindă din pluton și să rămână în ceea ce foarte vag și în lipsa altui termen mai bun numim *istoria literaturii* printr-o abordare formală deosebită, la limită nouă. Un scriitor sau o scriitoare vede mai limpede prin povestea de spus și găsește un fel de a-și spune respectiva poveste care nu e neapărat foarte nou, ci *diferit* de ceea ce s-a făcut înainte. Noutatea aceasta nu poate fi totală, nu inventăm totul – peste tot – simultan, ci ține mai degrabă de mici detalii formale care, văzute corect, desprind acea carte din pluton și îl plasează pe autorul ei printre inovatori. Chestiunea cu pricina s-a întâmplat foarte rar în istorie, de aceea mi se pare esențială pentru evoluția domeniului literar. Știm cu toții cine sunt Proust și Joyce nu pentru că au spus povești cutremurătoare (să fim serioși: nu au făcut asta), ci pentru că au întrezărit noi moduri de a face literatură, noi structuri pe care să își ridice cărțile. Știm cu toții câte ceva despre Céline din două motive: unul e extrinsec până și literaturii lui, anume antisemitismul lui declarat, fără echivoc, aproape neverosimil. Al doilea motiv? În urma lui Eugène Dabit (*L'Hôtel du Nord,* publicat în 1929 de Denöel, e prima lovitură de vânzări și cea care îi inspiră lui Céline ideea de a apropia limbajul literaturii de stradă), Céline eliberează literatura de constrângerile formalismului și introduce limba vorbită (mai ales de proletari) în structura narativă. Suficient pentru un mit? Da. La fel de suficient pentru o controversă care durează și azi? Bineînțeles.

Când evoluează cu adevărat, literatura evoluează la nivel formal și stilistic, înțelegând prin stil nu o înșiruire *inerentă* de procedee stilistice pe care absolut oricine le poate învăța dintr-unul dintre numeroasele dicționare și tratate de stilistică disponibile, ci o anumită respirație a textului, disponibilitatea cuvântului scris de a deveni cât mai spus, cât mai vorbit, mai pronunțat, de a apropia scriitura de vorbirea naturală și, în consecință, de a *normaliza* vorbirea literaturii.

Conținutul unei cărți, ca să revin la formula propusă la început, e cu atât mai înalt, cu cât stilul ei (vezi paragraful anterior) e mai înalt și mai nou. Așa evoluează literatura, nu prin povești. Într-o lume dominată de conținut (în presă, online etc.), nu de povești ducem lipsă, nici gând de așa ceva, ci tocmai de viziuni inovatoare asupra textului – viziuni pe care, deși definiția

de care mă folosesc nu e corectă, le numim stilistice.

Știu, există o mare posibilitate să mă numești elitist și chiar retrograd, dar îmi rezerv dreptul de a-mi apăra poziția. Literatura mare, serioasă, adâncă, spune-i cum vrei, e aproximativ același lucru, se face dinspre știința literaturii, nu dinspre arta de a spune povești, artă (din păcate pentru totdeauna) depășită din momentul când s-a scris prima poveste și rămasă în acel stadiu, al expunerii narative. Restul, evoluția, s-a făcut prin structuri și stil, nu prin povestire. Catedrala pe care azi o numim literatură nu s-a construit spunând povești, ele sunt oricum implicite, cum am mai spus, ci găsind mici feluri de a *crea diferență* în felul de a scrie respectivele povești și impunându-le dacă nu ca reguli de compoziție, atunci ca borne într-o călătorie care, dacă are un început, cu siguranță se va încheia abia odată cu omenirea.

2. Literatura e cu atât mai bună, cu cât limbajul ei se apropie de vorbirea naturală, spontană

E literatura un fel de vorbire? Da. În fond, orice comunicare literară e la limită vorbire, orice potențialitate a literaturii se referă la posibilitatea ei de a fi spusă. Cu condiția să fim de acord că vorba spusă precedă cuvântul scris – și dacă teoria aceasta e plauzibilă, atunci literatura e dinainte supusă primatului vorbirii, spunerii, comunicării. Sigur, se poate argumenta că literatura e o formă înaltă a vorbirii, că e cu atât mai literatură, cu cât spunerea ei e mai îngrijită și mai – cum să spun – deosebită, dar aș propune să abordăm problema diferit și să postulăm că literatura e cu atât mai înaltă, cu cât se apropie mai mult de posibilitatea de a fi spusă ca orice alt lucru pe care îl spunem, de vorbirea naturală, spontană ca respirația. Sunt două ipoteze care nici măcar nu se bat cap în cap, în fond și susținătorii discursului literar formal sunt nevoiți să recurgă la aceleași mijloace ca aceia care – asemeni mie – susțin vorbirea naturală ca mediu prin excelență literar. Dacă schema saussuriană funcționează, și nu văd motive să o negăm, dacă într-adevăr triada *emițător–cod–receptor* e funcțională, mi se pare că singura ei posibilitate de a deveni literatură stă în comprehensibilitatea codului de către receptor. Poți să spui cele mai adânci lucruri din lume, dacă omul cu care vorbești nu te înțelege, e degeaba.

Dar divaghez. Oricât de adânci sunt lucrurile pe care le spune literatura, ele trebuie să poată fi înțelese de cititor. Acesta e contractul narativ de bază: eu scriu, tu mă poți înțelege. Altfel literatura nu funcționează, ne ascundem fiecare după peretele lui de sticlă și strigăm unii la alții fără să ne auzim.

Și de unde pleacă această inteligibilitate a literaturii? Zâmbește cu mine: dinspre utilizarea corectă a regulilor gramaticale, dinspre scrierea corectă gramatical. Aproape totul se reduce la asta, la capacitatea scriitorului de a scrie corect și de a exprima cât mai limpede ce are de spus. Nu e nimic mai simplu în lume decât să faci literatură, dar pentru asta trebuie să știi să scrii și să vorbești corect. Restul lucrurilor vin de la sine, unele țin de talent, altele de-a dreptul de viziune artistică, dar totul se bazează pe cunoașterea regulilor de bază ale gramaticii și vorbirii (care e exact baza oricărei gramatici, nimic altceva).

Închei acest pasaj cu un sfat pe care poți să îl ignori: după ce scrii ceva, citește cu voce tare ce ai scris. Dacă ți se pare că povestea ta poate fi spusă prin viu grai și nu sună ciudat, atunci ai scris o poveste bună. Dincolo de orice aritmetică a stilului și geometrie a structurii, acest lucru e întotdeauna adevărat. Poveștile care pot fi spuse prin viu grai sunt povești bune. Restul e construcție și se poate învăța, literatura e și ea o știință ca oricare alta, poate fi învățată, dar nu vei putea face literatură dacă nu stăpânești arta de a scrie corect.

3. Cărțile se fac din cărți

Și mai există o artă despre care vorbim prea puțin, mult mai puțin decât ar trebui, oricum – ea fiind întotdeauna, cel puțin în domeniul literaturii, arta supremă. Mă refer, desigur, la arta lecturii. Nu orice lectură, firește, nu am să mă apuc acum să îți spun că lectura știrilor de dimineață te va ajuta să îți perfecționezi scrisul, pentru că nu o va face. Vorbesc aici despre lectura activă, eventual cu un creion în mână, despre drumul aproape imposibil de parcurs printre marile cărți ale literaturii. Fiind totuși un soi de știință, și literatura presupune cunoaștere. E foarte greu, dacă nu imposibil, să scrii bine fără să fi parcurs un număr imens de cărți. E la fel de greu, dacă nu de-a dreptul ciudat, să urci o singură treaptă pe scara stilului fără să știi – și la limită să înțelegi – ce au făcut cei dinaintea ta. Stilul tău se bazează în mare

parte pe cunoașterea literaturii, și asta din două motive: 1. Pentru că drumul tău e deja trasat, el e o continuare a ceea ce s-a făcut înainte, refuz cu încăpățânare să cred că în 2025 mai e posibil ceva cu adevărat nou în domeniul nostru, și 2. Pentru că mare parte din ceea ce facem atunci când scriem s-ar putea descrie prin cuvinte cu care nu ne putem mândri, aria semantică nefiind foarte departe de cuvintele împrumut, *furt* etc. Mai degrabă furăm meserie decât învățăm conștient să scriem, așa a fost întotdeauna, așa va fi. Și nici nu sunt foarte sigur că facem asta în mod conștient, nu cred că știm întotdeauna de unde împrumutăm procedee stilistice și pe ce viziuni anterioare ne construim structurile, dar îmi e cât se poate de cert că frumusețea literaturii se naște din această continuitate pe care nu trebuie neapărat să o înțelegem, dar în care ne situăm. Ca să mă folosesc de doi termeni mai degrabă specifici fizicii, lucrăm cu momente de continuitate și discreție pe care foarte rar putem să le identificăm, care ne scapă pentru că trebuie să ne scape și pe care le uităm cu mult înainte să fim conștienți că le-am știut vreodată.

Într-un anume sens, citim ca să scriem. Sigur că nu ne vom asuma asta, sigur că nu ne apucăm de azi încolo să evidențiem toate pasajele pe care lecturile noastre ne-au făcut să le scriem, dar e cât se poate de cert că dacă ar mai exista azi o adevărată știință a criticii și micile texte care se scriu despre cărțile noastre nu ar fi simple povestiri ale cărților urmate de calificative demne de catalogul oricărui ciclu primar de învățământ, dacă ar mai exista oameni care să se aplece asupra prezentului literaturii, atunci s-ar putea crea destul de ușor o arheologie a fiecărui text în parte, un fel de istorie a lecturilor fiecăruia dintre noi, pe care criticii ar extrage-o din structura textelor. Nu se mai face așa ceva. Trăim vremuri nespus de sărace, iar cărțile, pe măsură ce se transformă în produse (în primul rând) vandabile, nu par să mai transmită mare lucru.

În ultimii zece ani, am asistat tăcut la încetinirea spiritului critic. Când am debutat, în 2015, încă se scria despre cărți. Încă exista posibilitatea să scrii o carte și să nu fie uitată dinainte să apară. Istoria tulburată a ultimilor patru, cinci ani a adus cu ea, odată cu alte molime ale spiritului, și această cvasi-dispariție sau retragere a spiritului critic din cărți. Dacă îmi închipui că e ceva de făcut? Nu știu, la asta nu mai știu să răspund. Împreună cu tine, trăiesc cu speranța că nu asistăm la moartea literaturii așa cum o știam, că nu vom trăi ziua când cele două forțe care distrug literatura, în

mod ciudat opuse – încetinirea spiritului critic și evoluția IA –, vor prevala. Încă putem spera la asta.

Dar să revin, tristețile nu ajută pe nimeni cu nimic. Vei deveni cu atât mai scriitor (adică mai stăpân pe arta ta, mai prezent în procesul facerii ei și în consecințele textelor pe care le scrii), cu cât citești mai mult și cu cât ești mai atent la lucrurile pe care le citești. Nu, nu îți spun să fii atent la povești. Încearcă, atunci când citești, să înțelegi structura unei cărți, modul de construcție a personajelor, dispunerea dialogurilor și a paragrafelor, viziunea asupra timpului și spațiului, structurile frazelor, toate lucrurile mici pe care tu însuți le folosești sau le vei folosi și care sunt cu atât mai utile, cu cât le percepi mai atent. Încearcă să înțelegi arta din cărți, tehnica scrisului, subtilitățile construcției. Nu spun să nu fii atent la idei, doar încerc să subliniez că nu ideile te vor învăța să scrii. Altfel: dacă o idee bună e scrisă prost, e o idee pierdută. Ideile bune, cu condiția ca în babilonia de azi să mai înțelegem conceptul de idee bună, sunt bune *și pentru că sunt scrise bine*. Niciun cârpaci al scrisului nu a reușit vreodată să își transmită ideile, indiferent cât de bune au fost ele. Există un instinct al cititorului care ne îndepărtează aproape fizic de scriitura slabă.

Te întrebi, firește, care sunt acele cărți bune despre care tot vorbesc. Lista e interminabilă, la propriu, dar putem spune destul de liniștiți că sunt bune acele cărți care s-au constituit în jaloane ale timpului literar în care au fost scrise. Pentru că, așa cum există o istorie generală a lucrurilor și a faptelor oamenilor, există și o istorie a textelor pe care aceiași oameni le scriu. Iar această istorie s-a păstrat. Vei găsi în paginile acestei mici aproape-cărți referințe la cărțile pe care eu le consider esențiale pentru înțelegerea scrisului. Mi-ar plăcea să îți faci timp să parcurgi acele cărți și să încerci să le înțelegi atât în structura, cât și în spiritul lor. Mi-ar plăcea să găsești micile amănunte care, în texte relativ mari ca întindere, au făcut ca aceste cărți să devină cărți mari, jaloane ale istoriei literare. Cu alte cuvinte, micile procedee stilistice și de construcție care au contribuit la progresul facerii textului literar așa cum îl cunoaștem azi. Nu-ți ofer aici o listă de lecturi pe care eu le-aș putea considera dacă nu obligatorii, atunci cât se poate de necesare. Așa cum nu mi se pare etic să intervin asupra textelor pe care le scrii, mi se pare foarte ciudat să te îndrum pe o cale care s-ar putea să nu îți placă. Drumul ni-l alegem fiecare, oricum în literatură esențial e drumul, atât. Detaliile s-ar putea să nu conteze absolut deloc. Esențial mi se pare să

continuăm să citim și să scriem, restul sunt detalii de parcurs.

4. Stilul e întâlnirea dintre vocea pe care o auzim când scriem și vocea pe care o auzim când citim

Îți propun un exercițiu. Ia o carte din bibliotecă, orice carte. Deschide-o. Începe să citești. Lent.

Ascultă vocea care se formează în mintea ta, acea voce cu care citești cartea și pe care, fără ca tu să poți controla acest lucru, o vei auzi (chiar și fără să conștientizezi) pe toată durata lecturii.

Acea voce, chiar dacă nu o putem identifica și nici descrie foarte corect, e stilul cărții pe care o citești. Litania tăcută pe care o auzi în timp ce citești e stilul, aproape nimic altceva. În funcție de cum scrie respectivul scriitor pe care îl citești, vocea lecturii va ști să moduleze cuvintele, propozițiile și frazele și te va ghida pe drumul lecturii.

Acum, invers: deschide o pagină nouă. (Presupun că scrii ca mine, folosind o tastatură, dar același procedeu se poate aplica și dacă încă scrii cu stiloul sau orice altceva pe un suport fizic.) Când începi să scrii, încearcă să fii atent la acea voce din mintea ta care pare să îți dicteze textul. Ea există, toți trăim cu această prezență, auzim în minte textul pe care îl scriem și îl modulăm înainte ca el să se preschimbe în literele, cuvintele și semnele de punctuație pe care le vedem în fața noastră. Acea voce pe care o auzi e stilul cărții tale, e practic o voce de același tip, de aceeași natură cu cea pe care o percepem atunci când citim. Cu cât vei modula mai bine această voce dinaintea scriiturii, cu cât vei fi mai atent la ea, cu atât mai bine vei scrie. Vocea din mintea ta e *vocea narativă absolută*, așa scrii tu, ea are trăsăturile felului în care vorbești, e unică. (Sigur că prin exercițiu această voce poate fi alterată, dar în esență ea rămâne aceeași.)

Ei bine, stilul fiecăruia dintre noi se naște la intersecția dintre aceste două voci, cea pe care o auzim în minte când citim și cea care pare să ne dicteze textele pe care le scriem. El e, acum pot spune mai limpede, *și* rezultatul lecturilor noastre. Cunoașterea literaturii, pe care am insistat atât de mult la punctul 3 al acestei mici introduceri, va modula în timp și vocea care e stilul nostru, acel zumzet aproape imperceptibil care stă înaintea oricărui proces de scriere. Inutil să mai spun că tocmai prin aceasta stilul nostru e

rezultatul tuturor stilurilor pe care le-am citit vreodată. Și dacă prin scrisul nostru vom reuși să adăugăm un mic pas drumului acestuia al literaturii, cred că misiunea noastră e îndeplinită.

Literatura nu e sprint, e maraton. Ca să formulez altfel, stilul devine construcție în măsura în care stă pe loc și se mișcă doar când noi nu îl (mai) percepem. Dacă *originea operei de artă e arta*, e la fel de posibil ca scopul artei să fie opera de artă. Și atunci, cum zicea și Karl Kraus, *originea e scopul*.

Logic vorbind, acum ar fi momentul să încerc să răspund la întrebarea cu privire la scopul literaturii. Doar că știu, de fapt mai degrabă intuiesc, că toate răspunsurile la această întrebare pot fi în același timp adevărate sau false, dar nu adevărate și false în același timp (trimit la principiul noncontradicției al lui Aristotel). Dacă e măcar parțial adevărat că fiecare carte ia tot atâtea înfățișări câți cititori are și își multiplică înțelesurile direct proporțional cu numărul de lecturi, atunci întrebarea cu privire la scopul literaturii e aproape lipsită de sens. Poate că literatura nu are un sens. Și nici măcar un scop. Poate că scriem pentru că simțim că trebuie să scriem și facem din asta o ocupație în măsura în care mai suntem capabili să ne punem întrebări cu privire la arta noastră, poate că scriem pentru că scriem și atât, fără necesitatea niciunei explicații logice pentru acest lucru pe care – în lipsa unui scop precis determinat – nu îl putem defini.

M-am întrebat, mă întreb și eu împreună cu Philip Roth: *Why write?* (traducerea corectă a întrebării ar fi *De ce să scrii?, La ce bun scrisul?*, nicidecum cea oferită de traducătorul cărții publicate la Polirom, *De ce scriem*). Poate că Roth are dreptate, orice carte e o lungă scrisoare pe care scriitorul și-o scrie sieși. Sau poate că nu. Poate că orice carte e, reluând termenii fizici enunțați anterior, un moment de discreție în continuitatea lumii. Sunt sigur că nu vom afla niciodată și întrebarea în sine nu are niciun sens.

Încă o dată, a câta oară, ne salvează Wittgenstein cu propozițiile lui din *Tractatus Logico-Philosophicus,* o carte de căpătâi pentru oricine vrea să încerce să înțeleagă lumea – și prin ea literatura:

> 6.5. Pentru un răspuns ce nu poate fi formulat, nu poate fi formulată nici întrebarea.

Enigma nu există.

Dacă o întrebare poate să fie în genere pusă, atunci ea *poate* să primească de asemenea un răspuns.

6.51. […] Căci îndoiala poate exista doar acolo unde există o întrebare; o întrebare doar acolo unde există un răspuns; iar acesta, doar acolo unde *se poate spune ceva*.[1]

decembrie 2024, Ștefănești de Jos

CURSUL 1.
STILUL

Am gândit acest curs ca pe o replică a celui care a circulat acum doi-trei ani și care a fost un fel de curs-pilot ținut doar online. Nu e un curs de Creative Writing, pentru că nu pot controla felul în care scrii și nu te pot învăța nimic la nivel individual, scrisul e al fiecăruia. Am probat asta la cursul trecut, unde erau 150 de oameni, am citit – cred – 1 000 de texte și la final nu ne-a ieșit aproape nimic.

Pentru noțiunile de stil pot recomanda două cărți. Există două dicționare de stilistică în limba română care pot fi învățate pe de rost. Eu am studiat la facultate noțiuni de stilistică, sunt chestiuni tehnice derivate în general din retorica clasică. Știe cineva ce este catahreza? Este un alt nume pentru hiperbolă, iar hiperbola este o comparație exagerată. Cam așa arată stilistica: ia o comparație și o împarte în mii de categorii și, la un moment dat, ele servesc doar la analiza textului. Nu pot fi folosite în construcția textului, mă îndoiesc că poți gândi un text în funcție de figurile de stil pe care le folosești.

Definiția pe care o dau criticii contemporani spune că stilul înseamnă să pliezi felul în care scrii pe text și pe personaj. Asta e definiția simplă a stilului: alegi o situație, un personaj care aleargă, de exemplu, și scrii ca și când ai alerga. Asta înseamnă aplicarea stilului, dar este una brutală și care se vede. Sau nu, dar deja arta de a face să nu se vadă nu mai e stilistică, e cu totul altceva.

Singura parte care funcționează din aplicarea stilului mecanic este ca atunci când scrii o carte, care trebuie să aibă trei-patru personaje, să încerci să auzi cum vorbesc acestea. Stilul ține tot timpul de auz și de acolo, prin reglaje fine, construiești personaje diferite. Nu le vei putea face niciodată extrem de diferite, pentru că nu poți gândi atât de diferit, dar poți acționa mecanic asupra chestiunii.

De exemplu, în cazul personajelor, cel mai simplu mod prin care le poți distinge sunt ticurile verbale. Un personaj care e golan va repeta „mânca-ți-

aș“ sau altă chestie vulgară la fiecare două replici. Iar repetiția asta îl face să fie el însuși. Exemplul de anti-golan în literatura română îl dă Augustin Cupșa, care a scris, la un moment dat, o carte despre Craiova, un loc în care întâmplător am fost, o zonă deloc plăcută mai ales în proximitatea stadionului. Augustin Cupșa reușește să creeze niște academicieni care fură, bat, omoară și, dezastru, vorbesc destul de elegant.

Ce trebuie să reiasă de aici este că scriitorul merge către locul în care trăiește personajul. Atunci e foarte simplu să-l facem, ca scriitori, să fie el însuși, pentru că în afară de realitate nu avem ce altceva să folosim. Scriitorul merge în alte medii, observă cum vorbesc oamenii, îi ascultă. Eu, de exemplu, când îmi construiesc personajele, găsesc o cafenea foarte, foarte circulată și mă uit la oameni. Le fur gesturile în timp ce vorbesc și le dau ritm. Îi ascult și rețin tonalități, nu neapărat propoziții sau frânturi de fraze. Lucrez la un personaj folosind mișcările acestea până când obțin din el un om destul de viu. Dacă descriu un om care tremură foarte tare și se simte foarte rău, atunci ne aflăm acolo unde trebuie, pentru că ceea ce îl atrage pe cititor, iar asta se aplică în cazul tuturor cărților mari, este familiarul. Iar stilul se formează tot acolo, în paginile acelea în care rămâne prins cititorul.

Acesta e pariul meu: oamenii din cărți sunt, la mine, foarte fizici, câteodată fizici până la capătul limitei sau până la sevraj. Am constatat, deci, că pot ține cititorul timp de trei, patru pagini, până când facem un contract între noi, între mine, care am scris cartea, și el, care citește.

Stilistica, așadar, coincide cu momentul în care ne apucăm să nivelăm textul, moment în care de obicei suntem complet singuri. În anii în care scriam la *Iosca*, mi s-a întâmplat să fiu foarte nemulțumit de roman și atunci m-am apucat să-l rescriu.

Crezusem că am șters toate urmele prostiei mele, dar după ce citeam o pagină și apoi alta, vedeam că nu seamănă deloc între ele. La un moment dat am vrut să renunț, nu e nicio tragedie să renunți la o carte care nu merge, dar ideea era prea bună și am ales să o lucrez până când i-am dat forma potrivită.

Stilul e instinct. Louis-Ferdinand Céline zicea într-un interviu că nici el nu poate explica, dar stilul e o viziune. Am căutat ani de zile viziunea lui Céline asupra stilului, nu cred că am găsit-o, dar în niște ani am ajuns la o

teorie[2] pe care cred că am și scris-o în vreo două articole. Patru ani și jumătate mi-am petrecut citind aceeași carte. Cred că de vreo zece ori. *În căutarea timpului pierdut*. Am citit-o până când am reușit să o traduc. Altfel nu se poate traduce Proust. Nu se poate traduce până când nu-l citești de nu știu câte ori și începi să-l auzi în limba română. În timp ce citeam, am început să discern două voci: vocea cu care citeam în mintea mea – dacă vei sta vreodată atent, în liniște, cu o carte, vei remarca faptul că atunci când citești există o voce în cap care intonează textul, care creează melodia și curgerea lui. Aceasta e o formă a stilului pe care noi, ca cititori, o dăm fiecărei cărți și care, de fapt, nu coincide absolut deloc cu stilul ei adevărat, stil care în esență se poate reduce la ritmul și melodia pe care scriitorul le-a auzit în ce scria. De aici: cealaltă voce care funcționează este cea cu care scriem. Atunci când scriem un text, se petrece același fenomen: auzim o voce care se transformă în litere, un fel de ritm mintal pe care nu-l putem identifica pe deplin. Ei bine, între aceste două voci, cred eu, stă stilul – foarte, foarte, foarte fin reglat.

Ca să verific, am făcut câteva probe. De pildă, dacă las, după fraza citită – pe care în mod clar o știu pe de rost –, o jumătate de minut, nu o mai pot auzi. E clar, atunci, că acolo se întâmplă ceva – între cele două voci care nu pot fi cuantificate.

O probă absolută de stil rămâne lectura. Ca să-ți dai seama că ai scris bine stilistic, trebuie să citești cu voce tare. O carte bună trebuie să poată fi vorbită, trebuie să poți să o spui cuiva. Stilul se naște acolo, în posibilitatea de a vorbi ceea ce scrii. Tuturor cărților bune li se aplică asta și este singurul lucru care le unește. E fascinant. Și acolo, eu, cel puțin, mai puțin plin de mine, descopăr cât sunt de prost[3].

Lucrul acesta se aplică și la scris, și la tradus, iar scrierea și traducerea sunt foarte diferite, nu prea se potrivesc una cu alta. Dacă reușești să auzi foarte clar muzica, poți duce scrisul oriunde și poți deschide „spațiul literar“.

Cea mai mare problemă când ajungi cu o carte la final e propria memorie, pentru că nu mai știi ce ai făcut. Toate cărțile mari au greșeli – și nu sunt greșeli[4] de scriere. Așadar, stilistica nu poate fi făcută fără muncă, iar literatura fără stilistică nu mai este literatură. La un moment dat vei greși și vei greși enorm dacă nu ești atent. Pe teritoriul acesta se poate greși în

orice fel, pentru că există foarte mult material. O carte are undeva la 150 000 de cuvinte – o carte medie. Ai timp să greșești de 100 000 de ori. Apoi încep reparațiile. Dar dacă la lectură te asculți și găsești tonul, cartea se scrie singură. Și nu mai contează celălalt. Asta este singura soluție pe care o ai dacă vrei să fii scriitor: să nu ții seama de nimeni și să mergi înainte.

Problema cu munca în literatură vine și din lumea aceasta în care trăim, lumea Facebook. Dacă vrei să te apuci cu adevărat de scris, atunci trebuie să te întorci la lectura clasicilor, nu neapărat pentru că ar avea ceva important de spus – fiindcă azi, e adevărat, nu au. Dar îți dau ritm pentru că oamenii aceia erau mai așezați, mai calmi. Când treci din Facebook (sau orice altă rețea) în *Casa Buddenbrook*, trăiești o senzație din care trebuie să înveți ceva. Eu scot un clasic din bibliotecă și citesc trei, patru, poate cinci pagini. Dintr-odată lumea apasă pe frână – când oamenii de acolo încep să descrie calm încăperea în care se află și nu se grăbesc nicăieri, rămâi fascinat.

Cine mai face astfel de lucruri astăzi? Și de ce ar face-o? Ce mai rămâne de descris în casele noastre? Degeaba descriem cele 30 de aparate care ne populează sufrageriile, e stupid pentru că nu mai există nimic frumos în ele, sunt niște ecrane negre – dar: unul este în dreapta, altul în centru, altul lângă canapea, altul pe masă… Și așa încetinești. Pastișezi – ești ca ei.

Cartea pe care încerc să o pastișez continuu atunci când mă reglez este *Ulise*. O deschid la întâmplare și încerc să scriu ca el – despre culoarea părului cățelului, despre planta de lângă ușă. Nu pentru că scriu ca el, ci pentru că îmi reglez ritmul.

Ia, deci, un scriitor care îți place foarte mult și fă la fel. Trebuie să îți recomand volumul în noua traducere, cea a lui Rareș Moldovan[5]. A făcut minuni din *Ulise*. L-am citit când a apărut cu originalul în față, eram curios. Trebuie să îți pierzi câteva săptămâni din viață ca să îl citești. Toate procedeele stilistice sunt acolo. Rareș a reușit ceea ce Ivănescu nu făcuse aproape deloc. A făcut o traducere transformată, a pus în pagină procedeul lui Joyce și de asta a muncit 11 sau 12 ani. A încercat să facă pointilism, să ia fiecare cuvânt și să înțeleagă ce e cu el. E foarte greu să spui despre ce este *Ulise*. Aș zice că e despre asta, că literatura poate să sune bine și să țină 800 de pagini. În acest sens Joyce a trăit singur, a murit singur și e înfiorător ce a putut să facă în *Ulise*. În capitolul „Boii soarelui“, de

exemplu, rescrie limba engleză mergând pe ideea de vorbire neinteligibilă care trebuie intuită. Rupe cuvintele și le lipește[6]. Se joacă cu sunetul, cu percepția, cu ritmul frazei pe care o repetă. Sunetul care străbate limbajul, care străbate vorbirea care este literatura poate fi scris și altfel și poate transmite același lucru. Când citești capitolul acela, pricepi că el scrie greșit, tu citești corect și auzi ceea ce trebuie să auzi și la un moment dat tocmai vocea aceea – despre care îți vorbesc eu – clarifică lucrurile. În cartea asta, Joyce construiește fiecare capitol pe registre stilistice extrem de diferite. Aproape că nu seamănă deloc unul cu celălalt[7]. Se poate citi integral, în varianta originală, și pe internet – fiindcă se află în patrimoniul umanității –, și poate fi observat acel clarobscur în care scria el. E foarte posibil ca volumul să fie scris de un copil de 12 ani, care mai târziu devine schizofrenic. În orice caz, rămân la ideea că *Ulise* e cartea de căpătâi pentru a vedea cum funcționează stilul.

Totul este despre repetiție și nimic altceva. Scrisul, ca să fie bun, trebuie să fie repetiția tâmpită a unei idei bune. Și cred că cea mai importantă parte a unei cărți se găsește în primele pagini cu care ai pornit.

Tolstoi, Kafka – legătura lor cu literatura era spre zero. Și totuși scriau aproape impecabil. Cumva reușeau să audă. Nu mă întreba cum, că fiecare aude în felul lui.

Avem aici și chestiunea vocii personajului – repet, dacă nu încerci să le diferențiezi, vei obține eterna „ciorbă“ cu un personaj disociat în altele zece, toate la fel. Am să-ți dau un truc pentru „formatarea“ stilului, truc pe care și eu îl folosesc. În mod normal, orice dialog dintr-o carte, în minte, se formează ca o continuitate. El poate fi scris ca un paragraf. Dar poți să încerci să iei din orice carte dialogul și să-i ștergi linia, apoi să lipești propozițiile sau frazele între ele. Și o să vezi că funcționează ca un paragraf. Pentru că, de fapt, așa gândim dialogul. Gândim bloc și îl gândim cu aceeași voce. E în capul nostru. La început nu sunt mai multe voci, de-asta trebuie lucrat pe el. Pentru că, instinctiv, tu vorbești cu aceeași voce. Și cu același ton. Dacă faci o descriere, încearcă pe cât posibil să descrii un loc real. Când faci dialogul între personaje, dialogul acela se întâmplă undeva. Uită-te la un loc real și descrie-l. Altfel nu e verosimil. Uită-te la o încăpere reală, la o gală reală, la o stradă care există. Spune ce există acolo. Pur și simplu, cu pixul în mână. Sunt șase copaci. Bordură. Trei bănci.

Trebuie ca lumea aia să pară reală când scrii despre ea. Serios. Altfel, nu că ieși din regimul vorbirii, dar treci în literatură fantastică[8].

Da, lectura primară a oricărui om, testat, este cea de identificare. Nimic nu ne e mai la îndemână decât familiarul din cărți. Eu folosesc gesturile oamenilor. Îmi prind cititorii cu gesturi foarte, foarte amănunțite, pe care le facem absolut toți. Nu e nimic mai ușor decât să faci începutul unei cărți folosindu-te de corp, pentru că experiența corporală o avem toți și e aproximativ la fel. Sunt trucuri pe care le folosim. Toți. Eu de asta mă folosesc, de gesturi și de corp. Da, tocmai familiarul atrage. Dacă mă apuc să îți descriu metafizica unei lumini care cade din stânga sus, avem o problemă.

Trucul cel mai frumos în literatura română e recursul la cărți. Și folosesc trimiterea livrescă. E un truc care funcționează aproape fără greș la noi. Te trimit la o carte cunoscută și acolo, cumva, îți frâng inima, tu – cititorul – rămâi acolo și totul e un joc.

Dar toți scriitorii îl fac într-un fel sau altul. În Franța, de exemplu, incipiturile bune de cărți sunt cu mize sociale.

Scriitorii care știu că atunci când ajungi la 200 de pagini începi să uiți îi aduc aminte cititorului despre ce e vorba în carte. Dacă citești cu atenție cărțile mari, întotdeauna au niște flashbackuri care nu sunt deloc greșeli și nu sunt deloc neintenționate. Sunt făcute ca să-ți aducă aminte ce s-a întâmplat. Oamenii ăia chiar știu tehnică. Își dau seama că, după 300 de pagini, cel mai probabil, dacă te pune cineva să povestești ce a fost la pagina 50, n-ai nicio idee. Și atunci îți aduc ei aminte. Așa se introduce de obicei finalul unei cărți. Asta, oricât ar suna de ciudat, e stilistică. Finalul unei cărți se introduce trecând oarecum prin început. Foarte, foarte vag. Trimițând la puncte nodale din carte și enumerând toată cartea sau o parte din ea. Astea sunt tehnici de construcție care nu sunt deloc întâmplătoare. Țin de stilistică pentru că tu, scriitorul, trebuie să îi amintești cititorului cum sunau lucrurile la început. Adică trucul e mult mai lat și mult mai lung decât pare. La un moment dat, ca să luăm exemplul cel mai lung posibil, *În căutarea timpului pierdut*, hodoronc-tronc în volumul șapte, 3 500 de pagini mai târziu, într-o reverie care se desfășoară într-o bibliotecă și care vrea să trimită la îmbătrânire și la timpul pierdut, Marcel, cum îi zic eu, ajunge înapoi la madlenă. N-avea niciun motiv. De ani întregi mă gândesc

la chestiunea asta, nu avea absolut niciun motiv. Pur și simplu a reintrodus începutul romanului. Chestia aia de la pagina 40 vine cu o glumă pe care trebuie să o păstrăm, e vestită pentru că toată lumea a ajuns până acolo. De-aia știe toată lumea de madlena lui Proust, că până acolo a ajuns. De pagina 40 n-a mai trecut aproape nimeni. După ce înmoaie ăla prăjiturica, gata, se termină. Am ajuns aici, gata, am bifat. Cam așa e lectura la Proust. Că dacă îi întreb acum pe cei care au citit ce e în volumul patru, avem o problemă uriașă. Știe cineva ce e în volumul patru din Proust? Îți spun eu: două petreceri. Dar am tradus-o.

Cred că stilistica este și construcția asta finală. Reluăm. Nu scapi personajele din mână. Acolo se greșește cel mai ușor, la dialog, pentru că acolo te repeți imediat. Ai grijă când redactezi cartea la final, să citești dialogurile în mod separat, că toți avem tendința să le repetăm. Mai mari tâmpenii decât în cazul dialogului nu poți să faci nicăieri. Poți să-l scrii aproape identic. Nu știu cum se întâmplă, dar poți să scrii aceeași prostie de mult mai multe ori. Și poți să greșești la rând. Adică să-l faci să sune prost de 50 de ori la rând.

Probabil că dialogul e cea mai mare problemă din stilistică, pentru că el nu trebuie să semene absolut deloc cu cartea, cu o descriere. Asta e marea problemă. Și acolo, în dialog, ieși dintr-un paragraf normal, în care vorbești despre, de exemplu, stâlpul ăla care face o boltă, și cineva trebuie să zică „Bau“. Și întrebarea e cum faci asta. Am un truc cu care fac asta, zic „Bau“ fără să zic „Bau“. Schimb vorba și scriu în continuarea paragrafului. Și la un moment dat îmi desfac dialogul de acolo. Altă soluție, ca să fie cât mai fragmentat și natural în același timp, nu am găsit pentru dialog. Sunt foarte puțini oamenii care se pricep. Aceia sunt dramaturgi în general, nu sunt prozatori. Dar nu știu un alt truc mai bun decât să-l scrii în interiorul paragrafului. Pur și simplu să continui, să scrii ca și cum era acolo. Și după aceea să-l disociezi în persoane. Pentru că altfel rupi și acțiunea cărții, stilistic oricum e rupt și cel mai probabil îți iese greu dialogul ca atare, separat.

Acolo e și ritmul scrisului – în vocile acelea. Nu e în altă parte. Nu e nici în pastișă, nici în faptul că ne credem noi destul de glorioși cât să-l imităm pe traducătorul lui Joyce și să facem ceva ca el. Trebuie să fim atenți la instanța ciudată cu care lucrăm. În rest, stilul e atenție. Câtă vreme citești paragraful, primul om (personaj) pe care îl vezi și pe care îl poți înțelege,

stilistic e bine. Dacă nu se aude sacadat, dacă nu sunt prea multe virgule, atunci te apropii de vorbirea naturală și textul e bun. Dacă cineva poate citi un fragment și fragmentul e inteligibil, atunci stilistic este bine.

Mă întrebi care e diferența în ceea ce privește vocile între textul de ficțiune și stilul epistolar. E simplu. În scrisori, creezi două voci care vorbesc între ele. Nu avem dialoguri, ci doar două voci care se adresează la persoana a doua. Trebuie făcute puțin diferit și asta e tot. Problema nu este la stilul epistolar, ci la proza scurtă. La proza scurtă, date fiind dimensiunile așa de mici, detaliile sunt mult mai importante. Ca să funcționeze, proza scurtă trebuie să fie fără greș. Mă întrebi despre textele scrise pe o temă anume, sau despre ceva – un fenomen, o acțiune, persoane. E vorba acolo despre stilul jurnalistic.

Mai există și stilul diaristic, în cazul jurnalelor. Și categoria se numește la fel, diaristică, iar acolo principiul e simplu – creezi voci pe care le folosești.

Diferența dintre structură și stil? Structura e construcție. O creezi ca pe un lego. Iei o foaie sau șapte foi, scrii întâmplările pe care vrei să le faci, la final vei avea de cinci ori mai multe și vor dispărea probabil multe dintre primele pe care le-ai avut la început. Și ai structura cărții.

Să nu confundăm structura cu stilul, fiindcă sunt lucruri complet diferite. Structura e ca un eșafodaj pe care construiești carte. Ca o schelă. Stilul este vocea care scrie și vorbește. Gândește-te la cât de diferite sunt cărțile scrise bine stilistic. Un Saramago și un Joyce, să zicem, sunt foarte buni – stilistic – amândoi. Doar că structurile lor, schelele lor, nu seamănă absolut deloc. Structura e exoscheletul pe care trebuie să-l vezi în fața ochilor ca să nu te încurci. Pe măsură ce o carte crește, posibilitățile să te încurci și să te repeți devin enorme. Mai ales dacă îți place tare de tine și nu citești din nou. Depinde cât de tare te iubești. Greșelile sunt la îndrăgostiții de ei înșiși. Haterii au mai multe șanse. Stilul e vorbirea cât mai naturală, iar structura e o construcție perfect logică. Stilul nu e logic și nici nu poate fi definit. Structura poate fi imitată și o poți schimba de o grămadă de ori până termini cartea. Cu structura poți face orice. E atât de friabilă, ca un corp care se poate desface și căruia îi schimbi ordinea componentelor. E ceva independent. Să luăm un exemplu din temele prezentate la curs:

Într-o seară, la cooperativă, beat de spumă de drojdie și de bere, a furat un sac cu sare. Din

odaia unde cel ce e președintele cooperativei și, în același timp, singurul vânzător, ținea mărfurile depozitate și închise.
Rița, Cocorița și Ana Luciocea au zis că stau ele noaptea lângă moartă, să mai doarmă Gica și Veta, că ele nu dormiseră decât pe ciupite, de când căzuse la pat mătușa.

Vezi ce vreau să spun? Nu contează pe ce este așezat stilul. Poate sta pe casă sau în beci. E ceea ce se poate auzi de acolo.

Și problema plagiatului sau a intertextului nu există. Dacă mie mi se pare că ceva a sunat bine și pot folosi acel procedeu, atunci e extraordinar. Chiar te sfătuiesc să faci asta. Dacă îți sună bine un scriitor, scrie ca el. Că nu sunt urechile astea din lume atât de fine, încât să știe că ai scris ca Thomas Mann. Dacă citim mai multe cărți, la un moment dat descoperim un stil care ne place. Și vocea aceea din minte, vocea pe care o aud când mă apuc să scriu, e într-adevăr o voce care îmi dictează.

Dacă mă conectez cu ea, și reușesc foarte rar să fac asta, atunci simt că este bine.

Îți dau un exemplu, cel mai bun exemplu din istoria literaturii, care ne scapă de ideea de plagiat. Faulkner a fost un model pentru Márquez. Iar Márquez n-a ascuns-o absolut niciodată, chiar și când a luat Premiul Nobel, dacă ții minte, a și spus asta: „Dom'le, eu continui lumea lui Faulkner, adică nu am nicio problemă, nu e niciun plagiat." Ca să găsești analogii între Yoknapatawpha și Macondo trebuie să fii un geniu. Nu semăna niciodată lumea aceea a Sudului american, a Midwestului, cu sud-americanii nebuni din *Un veac de singurătate*. E foarte greu să găsești analogii, poate doar structurale, dar nu stilistice. Nu văd legăturile între *Pe patul de moarte* al lui Faulkner[9] și morțile lui Márquez. O carte bună stilistic pe care o recomand este *Un veac de singurătate*. Nu e singurul scriitor mare, dar Márquez te prinde acolo, vrei să mai stai ca să afli ce e cu papagalul, cu maimuța, cu măgarul, de ce a făcut personajul cutare, ce se întâmplă cu el. Márquez are povești. Un alt exemplu de lectură obligatorie e iarăși *Ulise*, dacă vrei să vezi cum se face stilistic o carte și până unde merge. Joyce destructurează limbajul, ce altceva mai rămâne de făcut?

Clasicii nu sunt la fel. Am vorbit, la un moment dat, cu un traducător din rusă, fiindcă eu trăiam cu impresia că Dostoievski și Tolstoi sunt așa cum sunt în traducerile noastre, adică aproape identici. În realitate nu e așa. E doar nivelarea, e mistria care a venit în traducere și a făcut ca cei doi să

pară același scriitor. Nici măcar. Sunt așa cum e Proust în ediția Mavrodin[10].

Mă întrebi de cărțile autobiografice. Nu sunt autobiografice, sunt biografiste mai degrabă. Sunt o prelucrare a realității biografice, ele merg pe aceeași structură – care e cea a timpului. Sunt create pe o structură temporală care avansează relativ liniar. Stilistic nu prea pot fi la fel. Nu prea au cum, datorită stilului – iarăși, sunt nevoit să mă repet, sunt ca o placă de pick-up.

Una e structura biografistă a unei cărți care dă anumite trăsături cărții, altceva e felul în care se aude vocea acelui autor. Sau, ca să o spunem mai simplu, care e legătura între – hai să luăm doi autori contemporani din „Ego. Proză“ – Bogdan Crețu și Adi Schiop. Cărțile le scriem despre ce știm și foarte rar despre altceva. Percepția noastră e foarte limitată la ceea ce știm. Așa funcționăm. Și mi-e foarte greu să cred că oamenii seamănă așa de tare între ei – de unde și biografismele astea așa de diferite. La un beatnic american care a inventat, practic, biografismul, și un golan din Iași nu seamănă decât structura.

Inițial, împreună cu tot curentul biografist contemporan, am crezut că sunt destul de deștept cât să controlez povestea. Chiar am crezut sincer în asta și am greșit înfiorător. A fost o etapă pe care să zicem că am depășit-o și după aceea am descoperit că se poate greși și în direcția cealaltă. O să ajungem acolo, atunci se poate și râde. Când chiar crezi că ai făcut o structură infailibilă și te apuci să scrii – dar nu merge, e neverosimil. Începi să muți lucrurile ca să devină personajele din femei bărbați – și chiar îți dau și un *hint*. Există 1 000 de exemplare dintr-o carte de a mea în care a scăpat un bucătar. Undeva pe la pagina 250 e un bucătar. Pentru că în prima variantă, care e foarte diferită de ultima, Ileana era un bucătar care nu avea nicio legătură cu personajul care a devenit după aceea. A fost un bărbat care a devenit femeie și care nu a devenit numai femeie, a devenit altceva. O să încerc să explic cum e cu structura asta. Nu merge nici din direcția aia unde: „Dom’le, scriu sub imperiul geniului, nu mai citesc de unde vine asta și îmi dictează o voce din cap, că știm toți de unde vine citatul“, nici cealaltă cu „Eu m-am născut undeva la Princeton și eram matematician și îmi iese structura romanului“.

E o negociere. Da, de acord, cum spuneam, dacă scrii ca Hemingway, s-ar

putea ca structura să funcționeze. Dacă vrei puțin mai mult de la literatură, nu te mai ajută structura.

Rămân la ideea că e foarte bine să ai niște pagini pe care să ai o structură a cărții pe care o scrii. Măcar orientativ, să știi ce vrei. Dacă vei rămâne acolo, asta e cu totul altă discuție. Cred că nimeni nu a rămas vreodată strict în structura inițială, dar e bine să încerci.

CURSUL 2.
TIPURI DE NARAȚIUNE

Bibliografia obligatorie pentru acest curs conține două cărți: *Ulise* și *În căutarea timpului pierdut*. Argumentul liniștitor pentru asta, pe care ți-l dau și pe care cândva mi l-a dat și mie cineva mult mai deștept decât mine, este acela că, dacă nu-i citești pe scriitorii mari, nu o să scrii ca ei. Nu ai cum. Și orice scriitor e tot o specie de imitator care învață de la ceilalți, fură meserie și la un moment dat combină diverse lucruri într-un alt cocktail. Dar dacă nu-i citim pe cei clasicizați, mari, care au devenit modele, nu știu unde ajungem.

Când ne apucăm să scriem un text, trebuie să ne punem problema structurii lui. Cum te apuci de o carte? Avem două modele mari de scris. Unul e narațiunea continuă, cum o vedem în romanele clasice, de exemplu la Dostoievski. Povestește în 50 de pagini, apoi trece la următorul capitol, povestește din nou și își duce istoria la sfârșit. Și avem al doilea modernism, cel în care textul se fragmentează. Aici se întâmplă un fel de târg cu cititorul, căruia îi e mai ușor. Dacă îi dăm fragmente de o pagină, două, trei, textul e mult mai accesibil decât unul cu capitole de 50 de pagini, pe care s-ar putea să nu aibă timp să le citească. Sau, cum e în cazul meu – și mai rău –, să le uite. Aceste două viziuni înglobează tot ce poate face structura unui text. Cum îl structurăm? Sigur că există și varianta să-l scrii continuu și să-l fragmentezi sau să-l scrii fragmentat și să-l legi. Astea sunt chestiuni de procedeu pe care nu e greu să le aplicăm. Dar întrebarea e cum îl gândim de la început.

Ca idee generală, eu sunt pentru textul continuu – atâta timp cât poți să-l duci și ții minte ce ai făcut. Pentru că așa cum nu ține minte cititorul, și mai rău, uită și scriitorul[11] ce a făcut. În narațiunea continuă – cu fraze lungi dacă se poate –, mi se pare că literatura e cu adevărat frumoasă, spectaculoasă, e artă dusă la extrem. E adevărat că citesc mult mai ușor, și cred că și tu la fel, cărțile care sunt mai fragmentate. Lumea nu mai are răbdare.

Ei, din aceste două viziuni se nasc structurile. Într-un fel aș̦ezi timpul într-o narați̦une care se întinde în 50 de capitole și în cu totul alt fel îl aș̦ezi atunci când narați̦unea e sacadată. Atunci ai un singur joc și acela e timpul. Mă fascinează asta de ani întregi, de când am citit *Eseu despre orbire* și este singurul lucru pe care l-am reț̦inut din carte. La un moment dat, la pagina 100, Saramago reuș̦eș̦te să facă să treacă trei ani într-o singură frază. N-aș̦ putea să zic ce frază de la pagina 100, dar rupe timpul, rupe spați̦ul, rupe absolut tot într-o singură frază. Un truc mai bun decât acesta nu am găsit. Undeva, la pagina 100 sau 120 a cărț̦ii, fără să îl avertizeze pe cititor, la jumătatea frazei, fără virgulă, continuă în alt loc și în alt spați̦u. Nu știu cum a inventat Saramago asta (aș̦ crede că n-a inventat nimic, i s-a întâmplat în timp ce scria și a lăsat lucrurile aș̦a), dar i-a ieș̦it fascinant. Mă urmărește încă de atunci trecerea aceea dintr-o parte în alta. Mă aș̦teptam să țină un paragraf sau un capitol, să fie un punct sau o virgulă undeva, dar nu. În mijlocul frazei schimbă toată cartea. Și traducătoarea a fost spectaculoasă, probabil nu a văzut momentul exact și a trecut foarte bine prin procedee. Știu, ca traducător, că nu poț̦i să vezi. În narați̦unea fragmentată, în schimb, jocul e mult mai uș̦or de făcut.

În primul rând, narați̦unea fragmentată îț̦i permite să schimbi punctul de vedere foarte des. Poț̦i avea, să zicem, trei, patru, cinci personaje fără să le numești și să scrii fragmente din perspectiva fiecăruia. Se creează un soi de ceață care în cartea lui Ihab Hassan se numea ambiguizare. Toată lumea spune că e mare măiestrie artistică aici. Nu e. Scrie altfel, din alt punct de vedere și nu numi personajul. Asta e tot. Dacă nu numești personajul în primele două paragrafe din fiecare segment, cititorul trăiește într-un miracol.

În narați̦unile fragmentate te poț̦i juca cu orice răsucire în timp. Un lucru se poate întâmpla acum, altul cu zece ani în urmă, altul peste 20 de ani. E adevărat că trebuie să fii foarte atent și să ai o schemă. La fel se întâmplă, o să vedem într-un curs viitor, și cu spați̦ul. Poț̦i să te muț̦i dintr-un spați̦u în altul, dintr-un loc în altul fără să anunț̦i. În fond, asta pun în joc proza postmodernă și cea contemporană. Una dintre trăsăturile postmodernismului este ambiguitatea. Adică: scriitorul nu spune unde se întâmplă lucrurile, nu spune nici când. Și tu trebuie să deduci. Când ai o narați̦une fragmentată, e mult mai uș̦or să faci asta, pentru că tu eș̦ti păpuș̦arul în acest joc.

Procedeul meu de bază, de exemplu, e să răsucesc capitolele între ele. Le scriu într-o anumită ordine și după aceea le așez din nou, ca pe un puzzle. Narațiunea se rupe și intră în scenă ambiguitatea.

Sunt chestiuni, cum spuneam, care țin de cum scriem. Nu trebuie să facem un efort logic infernal, să controlăm toate săriturile sau localizările. Ne scriem cartea normal și după aceea lucrăm cu ele, așadar procesul implică munca cu textul. Sunt romane care sunt făcute chiar așa. Cel mai ciudat roman pe care îl știu eu este *Apeirogon*, al lui Colum McCann, care e scris invers. Cronologia e cu totul inversată – se poate face și asta, să începi cu sfârșitul și să sfârșești cu începutul. Îl bănuiesc pe autor că pur și simplu asta a făcut: l-a scris într-un fel și după aceea a mutat fragmentele unul câte unul.

În fragmentare ne putem juca cu orice. Iarăși, un joc frumos care se poate face mai întâi ca exercițiu. Scrie o frază mai lungă, de patru sau cinci rânduri, iar când introduci fragmentarea, o faci în mijlocul acelei fraze. Rupem fraza pe care lucrăm, lăsăm spațiu și atunci putem introduce fragmentarea și „delocalizarea“. E un procedeu care te face scriitor – și l-am probat eu însumi. Nu se prinde nimeni că ai rupt o frază și ai început capitolul celălalt[12], cititorul intră direct în celălalt capitol și cursivitatea asta e fascinantă.

Ideea de a scrie literatură astăzi nu mai înseamnă a spune o poveste, din punctul meu de vedere. Povești le avem în rețele de socializare, în știri, în televizoare (cine are). Personal, încerc să le evit, dar important este să facem literatura cât mai ciudată ca să reușim să-l ținem pe cititor acolo. A devenit o provocare să-l ții pe cititor o oră pe scaun. Am o întreagă teorie că tipul de comunicare de pe rețelele de socializare, prin texte foarte mici, a reușit să fragmenteze și percepția. De asta textele greoaie și lungi și alambicate aproape că nu mai merg. Pentru că oamenii au un anumit tip de a percepe realitatea, modelat de fotografiile (și fragmentele scurte) pe care le facem și le postăm cu toții. Iar asta este o problemă. Atunci trebuie să venim tot timpul cu aspectul acesta formal. Cel mai vizibil, deși la noi literatura germană nu prinde, este în cazul germanilor.

Un alt procedeu foarte important este ambiguizarea personajelor. Nu le face evidente, dacă se poate. Pentru mine, romanul absolut e acela în care reușesc să creez personaje de sine stătătoare, pe care să nu le cheme în

niciun fel și tu, ca cititor, să-ți poți da seama care sunt doar din cum vorbesc și din ce fac. Mă-ntrebi dacă cititorul poate relaționa cu un personaj fără nume. Aș zice că da. De fiecare dacă când scriu, încerc să creez personajul fără nume și îl numesc abia după. Încerc să-l fac un om viu fără să-l numesc în vreun fel. Vom ajunge și acolo – dar ce trebuie să faci este să lucrezi cu aceste personaje ca și când ar fi persoane pe care le vezi. Pentru mine, cheia stă în ideea de a face narațiunea să curgă fără să fim nevoiți să ne împiedicăm de aspecte de tipul acesta – ca numele, locul, timpul. E pentru mine o cheie a poveștii, dar pentru fiecare poate să fie altfel.

Am spus că nu voi amesteca temele, dar trebuie să spun următorul lucru. Timpul, în mare, e de două feluri în narațiune: obiectiv și subiectiv, așa cum e și narațiunea în sine. O scrii ori din exterior, ori din interior. La fel se întâmplă și cu timpul. Există un timp obiectiv care e istoria, aceea de la TV sau aceea din cărți, depinde unde vrei să citești, și timpul subiectiv, adică cel în care trăiesc scriitorul și personajul întâmplările respective. Când narațiunea e continuă, timpul – cu excepția procedeului lui Saramago, care rămâne piatra de încercare a oricărui om care vrea să încerce marea cu degetul și să nu vadă nimeni – se ordonează când scrii pe segmente de 40-50 de pagini. Timpul rămâne cronologic.

Dacă avem fragmentare, putem avea și niște efecte speciale. Cu cât fragmentul este mai scurt, cu atât putem să ne jucăm mai mult cu lipsa cronologiei. Iarăși, cu cât narațiunea este văzută mai din interior, cu atât efectele pot fi mai ciudate. Am un fișier pe care l-am denumit „Nebun“ – e partea a treia din trilogia începută cu *Fâșii de rușine–După plâns*. Efectul cel mai straniu pe care l-am dat textului este că toată povestea, absolut toată povestea, se întâmplă la prezent. Am creat un efect în care nici măcar naratorul nu sugerează ce anume s-a întâmplat înainte sau după. Este jocul meu cel mai ciudat – când totul se întâmplă într-un prezent, nu știm care, personajele nu mai au nume, doar se plimbă prin narațiune și, de fapt, tipul se sinucide la sfârșit – cred, vom afla dacă voi termina vreodată cartea. De fiecare dată când scriu o pagină, mai durează încă o lună ca să ajung la următoarea. Acolo am împins ambiguizarea – când citești, ai senzația că ai înnebunit pentru că nu mai ai percepția literaturii. Mi-am dat seama că dispare logica, astfel încât cititorul nu mai percepe dacă un lucru s-a întâmplat înaintea altuia sau după ceva anume. Sunt doar gândurile cuiva

care a luat-o razna, în toate direcțiile, mai intervine câte un personaj fugitiv în salonul lui de spital, dar nu pare că are nicio legătură cu realitatea. L-am făcut să baleieze exact ca un televizor stricat.

Poți încerca și tu un joc ca acesta, în care să nu mai specifici absolut nimic. Poate că nu va rămâne în carte, dar te forțează, ca scriitor, să fii foarte atent la ce faci. Instinctul tău, de om care trăiește aici și acum, e să plasezi lucrurile și întâmplările în timp și spațiu. Experiența mea în a scrie textul acela este că de fiecare dată sunt tentat să joc împotriva textului, iar exercițiul acesta mă rupe de orice. Problema, în schimb, este că dacă ai greșit o singură dată (vorbesc de un singur timp scăpat altfel decât la prezent, unul singur), ai stricat toată cartea.

Dar credința mea este totuși că așa ducem literatura mai departe, cu încercări complet ieșite din comun de a face texte. Și, apropo de asta: fragmentarea interioară. Atunci când scrii o frază, încearcă să pui punct după fiecare cuvânt – și vorbesc foarte serios. Transformă fiecare cuvânt în propoziție. Eu fac asta cu fiecare final de roman – dacă are logică, îl păstrez, dacă nu are logică, dau afară cuvânt cu cuvânt. E foarte interesant. Dacă poți să așezi cuvintele separat și să aibă un pic de sens ce spui acolo, în înlănțuirea de propoziții extrem de simple, atunci absolut totul are sens. Asta e o fragmentarea extremă.

Tot acum trebuie să îți spun să faci mici capitole în care să folosești partea cea mai umană din personaje – cea nonverbală: mișcări, priviri, zgomote, dar exclude personajul din vorbire. E și acesta un exercițiu de fragmentare: fragmentezi personajul cu totul, îl reduci la ce e cel mai uman[13].

Am reușit, la un moment dat, să fac personajele să vorbească numai din interjecții, numai din vorbire minimală, din înjurături. Trebuie să împingi personajul înspre locul acela unde e atât de uman, încât nu mai e om, nu mai vorbește, nu mai are loc, nu mai are timp. Și abia acolo începi să îl înțelegi. Trebuie să devii genul de nebun care se plimbă prin casă și încearcă să fie el personaj, ca să înțelegi cum se mișcă. Dacă scrii așa, dacă descrii părțile astea mici de experiență (de exemplu, felul în care se întoarce un cap), atunci dai substanță cărții. Dacă nu uiți că doi oameni care stau de vorbă trebuie să se uite unul la celălalt, atunci poate fi bine. Nu suntem toți greci din povestea lui Nikos Kazantzakis și nu ne uităm fiecare pe o altă

insulă. Oamenii se privesc atunci când vorbesc.

Majoritatea scriitorilor uită să-i facă să se privească. Gesturile acestea mici țin de „substructura“ unui text. Dacă te apuci să scrii o carte de 150 de pagini, vei descoperi că marea problemă este că la un moment dat nu mai ai ce să spui. Tehnica mea, de exemplu, este să umplu textul cu gesturi și cu mișcări, ca să îi dau textură. Nu are legătură cu fragmentările, dar este o tehnică esențială de scris. Dacă scrii doar esențialul, spui povestea imediat, în două-trei pagini, și faci o proză scurtă. Dacă o cizelezi până când pușca de la început trage la final, atunci este proză scurtă. Dar trebuie să faci din proza scurtă un roman. Atunci ai o problemă vecină cu nebunia, pentru că îți trebuie răbdare și foarte multă imaginație ca să umpli paginile și să nu te repeți. Nu știu dacă ai fost vreodată atent la câte artificii folosesc oamenii care au cărți de 400 sau 500 de pagini. Este un foc de artificii, pentru că nu poți să spui numai esențialul în 500 de pagini.

Pe cine mai știți cu proză scurtă? Mai sunt câțiva rătăciți care au scris după roman proză scurtă, dar nu prea se mai procedează așa. Pentru că nu mai vrem, pentru că nu ni se mai pare destul tehnica aia și, în fond, proza scurtă e tehnica detaliului. E un roman scris foarte repede, foarte detaliat, cam aia e tot. E romanul cel mai ușor de scris, ai doar 10 pagini. Nu trebuie să bați câmpii, știi? Pe celălalt, am explicat, trebuie să-l umpli cu ceva. Nu la 10 pagini e greu, la 300 e greu, că tu ai plecat tot de la 10 pagini. Restul de 290 trebuie să le inventezi ca să scrii un roman. Ai o problemă. Și atunci îți dorești să fi avut biografie. Era un critic american care așa împărțea lumea, lumea scriitorilor. Lumea: există scriitorii care trebuie să muncească și proștii ăia care au biografie și care scriu așa, din amintiri. Au trăit șapte vieți. Sau Hemingway, care putea să povestească viața lui, fiindcă el a trăit 20 de vieți.

De aceea spun eu că e mult mai frumos să scrii pe părți lungi, dar mult mai util să scrii în părți scurte, în șarje scurte, pentru că ai avantajul de a insera artificii. Ai, să zicem, la început, 30-40 de fragmente. Dacă între fiecare pui câte un artificiu, fragmentul crește, se dublează.

Să dau un exemplu: o seară într-o clădire. Niște oameni intră într-o sală. Urmează încă 11 fragmente care descriu intrarea fiecărui om. Următorul fragment descrie ce a făcut fiecare în prag. Te întorci apoi la personaje, la o doamnă care se gândește la ceva. Și fragmentarea asta ajută foarte mult dacă vrei să o faci pe textul continuu, dar e prea multă tehnică, din păcate,

în a plimba reflectorul pe care îl așază orice scriitor de la un om la altul, și să o faci continuu. Riscul foarte mare este să greșești și să vorbești despre X ca și cum ar fi Y, să-i așezi pe scaune greșite, să vorbească același lucru, să faci o grămadă de lucruri pe care le facem toți, chiar și când stăm de vorbă unul cu altul. Eu am scăpat cu bucătarul din *Iosca*[14], dar nu toată lumea a scăpat.

Ideea este, iarăși, că timpul poate fi folosit în subfragmentări.

Să luăm ca exemplu o structură pe care construim un text. Dacă ai cinci paragrafe mari, poți să faci între ele alte patru paragrafe mici cu perioade foarte, foarte apropiate – sau dacă vrei să impresionezi, foarte îndepărtate: cu zece ani mai înainte cumpărasem un covrig, hodoronc-tronc. E o întreagă artă a riscului. E foarte simplu să scrii pe fragmente dacă n-ai ce spune, cum fac scriitorii contemporani care au 100-150 de pagini de roman care de fapt sunt sub 100 și totul e din tehnoredactare. Există cazuri. Dacă vrei să faci ceva serios din fragmentarea asta, în primul rând promiți solemn că lucrezi până când nu te mai simți bine. Eu am făcut-o. Ajungi să te îmbolnăvești pentru că niciodată nu vei fi sigur, în 300 de pagini, că nu ai greșit. Aici e marea problemă a fragmentării.

Fiecare intervenție, fiecare flashback, flashforward, fiecare delocalizare pot fi făcute greșit. E ca un cub Rubik. Îi scoți o bucată, nu mai merge. Nu mai poți să-l faci. E de jucat cu asta[15].

Unul dintre romanele mele preferate, pe care o să-l traduc într-o bună zi, se numește *Zone*, de Mathias Énard. În 2008, Mathias Énard era un scriitor relativ necunoscut din Franța care scria o frază de 600 de pagini, dar o frază năucitoare despre războiul din Serbia, o frază în care amestecă toată lumea, dar care în esență curge de la pagina 1 până la vreo 590.

Între aceste 590 de pagini, la un moment dat, hodoronc-tronc la pagina 250, trei capitole scrise perfect: cu frazare, cu împărțire, cu paragrafe, cu dialoguri. Pentru mine rămâne exemplul de carte „de nefăcut“.

Se pare că acesta e procedeul. Înveți bine să pui virgula, fiindcă asta e cheia acelui text, să știi să ții cont de respirație. Scrii în continuare. Pur și simplu. Scrii trei pagini și după aceea zece și te duci la trei sute și ai dat un roman într-o frază. Îți promit că toată lumea literară va fi extaziată, nu o să te citească nimeni, o să fie perfect. Dacă ajungi în punctul acela în care nu citește nimeni ce ai scris, ești un geniu și s-a terminat. E foarte ușor, lumii

literare poți să-i vinzi intelectualismul-elitist. Nu te citește nimeni, dar tu ești un geniu. E exact ca monologul lui Molly de la sfârșitul lui *Ulise*, nu știe aproape nimeni ce e în el. Dar acolo mi se pare mie că toate jocurile astea pe care le-ai făcut în structurile așezate, fragmentare, le poți face mult mai frumos. Imaginează-ți: să ai o frază de 100 de pagini, să zicem, și în ea să introduci ambiguitatea. Să ajungi la pagina 50, să nu mai știi sub nicio formă despre cine e vorba și unde se întâmplă lucrurile și când. La pagina 60 mai primești un mic indiciu și continui. Și pe la pagina 70 iar se pierde. Și tot așa. Poți să joci textul în niște valuri extrem de ciudate. Dacă probezi asta acasă, vei vedea că e cel mai simplu mod de a scrie. Spui tot ce ți se pare că trebuie să spui. Nu mai ai nicio structură, tu te duci în fraza ta și continui să povestești. Am scris la un moment dat o frază de 60 de pagini, o am. Mai liber decât în acele 60 de pagini n-am fost niciodată. Nu mai trebuie să știi să faci nimic. Dacă scrii fără punctuație.

Nu este vorba despre „Liniștea“. „Liniștea“ e mai scurtă. Prima sau a doua variantă din *Ioșca* avea 60 de pagini legate la început, după aceea m-am răzgândit, dar așa a fost, era într-o frază. Acolo m-am răzgândit de multe ori, deci „Liniștea“ e foarte tehnică, da, e mai ușor de făcut.

Povestea a curs frumos fiindcă eu am pus doar niște puncte, de fapt, dar ea e o frază. Încearcă să te joci, dacă tot îl duci până la capăt, și pune capitolele în ordinea corectă. Ele sunt și mutate pentru că m-am gândit să introduc mai multe artificii. Textul acesta continuu, ideal, mai are și cea mai mișto chestie pe care poate să o facă un scriitor all-time, și anume ideea de a scrie fără punctuație. Acela e discursul indirect liber absolut. Monologul interior absolut, care nu mai are punctuație, nu mai are nimic. E fluxul conștiinței de la Joyce. Dacă ești atent la el și nu te repeți, de acolo poate ieși orice.

Dar, sigur, îl pierzi pe cititor la pagina a doua fără nicio problemă, dar e foarte interesant să renunți la punctuație, pentru că de fiecare dată, dacă te uiți pe cele câteva texte care există fără punctuație, mega-fraza aceea se poate așeza altfel. Asta e foarte ciudat. Eu am încercat la un moment dat să pun virgule. Și nu le pun în același loc. De la o încercare la alta, iese cu totul alt text. Mi se pare ambiguizarea perfectă a textului. Pentru că, așa cum discutam la un moment dat, la lectură textul acela devine intonația din mintea fiecărui scriitor: când citim un text, avem vocea internă care citește și care dă intonație. Și niciodată nu vor exista doi cititori care să pună

virgulele exact la fel în mintea lor. Sau punctul, pentru că le punem, asta e clar, inconștient. Și e foarte ciudat că tu scrii o carte care nu are punctuație și pentru fiecare cititor e altă carte. E o ciudățenie întreagă, pentru că percepția nu va fi niciodată identică.

Dar e un exercițiu și poți să-l faci oricând vrei. Ia orice text pe care l-ai scris și scoate-i punctuația de acolo. Îți spun că eu, de exemplu, mă simt mult mai scriitor când scot punctuația. Așa cum scot virgulele și punctele de acolo, sunt mult mai bune chiar și liniile de dialog.

Doar că există un risc. Cărțile acestea le pot scrie oamenii mai cunoscuți. Dacă ești necunoscut și faci asta, nu o să meargă. Piața cărții e o piață făcută, la noi cel puțin, din statui. Foarte puțină lume știe ce scriem, dar în schimb avem un nume cât 30 de cărți.

Să ne întoarcem. Asta ar fi cealaltă extremă: o dată puneam punct după fiecare cuvânt, o dată nu punem nimic. După aceea, după ce faci toate astea, ia un fragment de o pagină, încearcă să-l împarți și să introduci și să scoți lucruri. Joacă-te cu o pagină. Și încearcă să o așezi în toate felurile posibile. Va fi mult mai ușor să alegi cum să scrii. Marea problemă este să-ți alegi cum faci o carte. Cel mai de speriat este când te apuci de scris.

Cărțile nu sunt identice, dar dacă seamănă, nu ai făcut nimic. Asta e marea problemă a scrisului de azi: cantitatea de informații. Cantitatea la care nu mai avem niciun fel de acces, nici măcar din auzite. Dai cu zarul când scrii o carte. Nu știi… singurul lucru care te salvează să scrii o carte cât de cât unică e să o faci lungă. Vorbesc foarte serios. Peste 300 de pagini, când crește volumul, e foarte greu să mai repeți pe cineva. Dacă scrii o carte scurtuță, o poveste simplă pe care o mai împănezi cu ceva să iasă un roman, ai niște șanse să scrii același roman ca unul din Austria, de care n-ai auzit.

Și problemele astea, nu le spun întâmplător, trebuie să ți le pui când scrii o carte, pentru că întâlnești un redactor de carte care a văzut același lucru. Serios. Te pomenești cu cineva ca Adrian Botez, care vede cam tot ce se întâmplă în literatura română și care spune: cartea asta, într-o formă ușor diferită, am mai citit-o.

A Tatianei Țîbuleac a fost prima: *Vara în care mama a avut ochii verzi*. Toate cărțile alea nu că spun același lucru, dar sună la fel, pentru că e același stil foarte sincopat cu care a scris Tatiana cândva, acum opt sau nouă ani. Există riscul să scrii ca oamenii aceia. Există riscul să citești

douămiiști și să începi să elaborezi ca ei. În literatura română există enormul risc să devii maximalist pe linia Cărtărescu, BAS (Bogdan-Alexandru Stănescu), Radu Vancu, Andreea Răsuceanu. Trebuie să ai grijă că nu e mare lucru să repeți. Și n-ai rezolvat nimic.

Pentru mine, cel mai greu lucru când mă apuc să scriu un roman e să-mi dau seama despre ce să scriu. Am foarte multe povești în minte. Ca toată lumea, toți știm povești nenumărate. Până la ușă povestim zece romane, dar problema e pe care îl scriem și care dintre ele nu repetă ceva. Va deveni o problemă pe care nici IA nu o va mai rezolva, IA care o să scrie mai bine decât noi peste zece ani.

Acum scriu un roman despre moarte, iar romanele despre moarte sunt multe și toate seamănă între ele. Nu pot să scot povestea de acolo decât stilistic. Nu mai am ieșire în poveste. Nu poți să te duci în cine știe ce extremă, fiindcă e gata făcută. Și atunci, care e ieșirea? Vrei să scrii povestea. E clar că în poveste nu mai e ieșire. În cazul cel mai bun, o să ți se spună că ești un continuator al lui Faulkner sau al lui Sorin Titel, ca să luăm un exemplu de la noi. Dar, în esență, numai stilistic poți să ieși. Astăzi se tot spune că nu contează cum scrii, că trebuie să spui povestea. Nu-i așa. Povestea se repetă. Dacă scriu zece ecologiști o carte, vor spune același lucru. Dacă scriu zece conservatori o carte, vor spune același lucru despre ecologiștii care le-au stricat viața. Lumea se repetă. Lumea se repetă în clustere mici de informație pe care le știm toți. Singura soluție, nu știu dacă am dreptate, dar pot să o spun, ca să fii scriitor în continuare, ca să vii cu ceva nou, e mai mult o formă de loterie. De unde știm noi dacă e nou? De unde mai știm?

Am o teorie cum că trebuie să existe un oraș în nord-vestul Chinei, undeva departe, nici nu ne imaginăm unde e nord-vestul Chinei, în care un om scrie *Un veac de singurătate* fără să fi auzit niciodată de existența cărții lui Márquez. Asta e marea problemă. La un moment dat, cineva o să nimerească aceeași carte.

Prin teoria probabilității, o să pună cap la cap aceleași lucruri. Și atunci, nouă, ca scriitori, ne revine sarcina să ne asumăm ce o să facem. Să ne povestim viața, să zicem că viața e unică. Povestim viața vecinilor, ca să nu mai vorbească niciodată cu noi. Povestim viața colegilor, ca să se supere pe noi. Avem variante infinite să ne iasă totul foarte rău.

Întrebarea e: cum facem? E întrebarea pe care mi-o pun și eu. Nu în

fiecare zi, fiindcă sunt mai traducător decât scriitor și m-a salvat asta. Dar e o problemă dincolo de tehnicile pe care le tot spunem. Și unii vin să le asculte. Dar ce ne facem cu posibilitatea asta aproape absurdă a repetiției? Mă gândesc că s-au adunat atâtea romane mari chiar și la mine în bibliotecă, încât dacă le citești pe toate, serios nu mai rămâne nicio idee absolut nouă.

Mi se întâmplă câteodată să stau în fața rafturilor și să-mi spun: gata. Ne lăsăm, nu mai e nicio idee mare despre care să scrii. Și totuși trebuie să continuăm cumva, fiindcă e acolo un drăcușor care scrie. Gândește-te cât de tare seamănă romanele între ele, mai ales în cazul tinerilor.

Cât de tare seamănă un roman douămiist cu un roman scris în anii 2000 în Franța. E bulversant. Aceleași tehnici la persoana întâi, aceeași implicare în actul narativ. Cam aceleași fente narative la toți. Te-ntorci 30 de ani mai devreme. Seamănă cărțile între ele. Îți spune ceva *Zeitgeist*? Spiritul timpului? Am senzația totuși că nu e o prostie. Suntem și sclavii vremii pe care o trăim. Când scriem, e foarte, foarte greu să ieșim de acolo. E foarte greu să ieșim din tematicile și din repetițiile timpului nostru.

Eu cred că aș paria, în ziua de azi, nu pe romane politice, fiindcă de ele e plină lumea, am scris și eu o prostie din asta, ci pe romane cât mai interiorizate, care spun ceva despre ideile cu adevărat mari, idei care azi au căzut într-o umbră chiar nemeritată. Despre condiția omului, despre condiția gândirii, despre ideile mari care au străbătut secolele și care astăzi se regăsesc în, nu știu, mașini electrice. Acolo aș paria. Să te duci stilistic, să ridici cât mai mult romanele, să te duci către problematicile numite metafizice, ca să zic așa.

Întotdeauna mă gândesc și eu la chestia asta. Cât de fericit era un Dostoievski acum 150 de ani. Unul care trăia prin Elveția, după ce avusese niște necazuri și stătea pe la cazinouri, avea toată tematica în fața lui. Putea să scrie marele roman metafizic, nu-l mai scrisese nimeni până la el.

De la el încoace s-au scris 300. Mai scrie și tu un roman metafizic acum. Ești maimuța care îl scrie pe Shakespeare. Oricum faci, o să scrii romanul cuiva. De aceea spun că singura salvare a literaturii de azi nu mai e nici în metafizică, nici în politică, nici în comportament, fiindcă s-au făcut toate și se publică sute de mii de romane pe an în Europa. Salvarea e în stil.

Cartea câștigătoare e să încerci să scrii corect, măcar corect gramatical, ceea ce deja e o problemă azi. Să folosești stilistica înaltă și pentru asta ne

întoarcem în buclă, adică să-i citim pe cei mari. Să inventăm stilul nu mai putem. Mie nu mi-a ieșit. Am inventat două, trei lucruri, dar mi-a luat ani de zile. E mult mai ușor să imităm creativ. Citește-l pe Proust.

Discuție (separată) despre Proust

Mai constructor decât Proust, în istoria literaturii, nu a fost nimeni. Ce am eu acasă este *Le temps perdu*. Are 500 de pagini și este varianta refuzată a primului volum din *În căutarea timpului pierdut.* Nu îți poți imagina ce scriitor slab era Proust. L-au refuzat pe bună dreptate. Nu i-a făcut nimeni nimic, nu l-au lezat cu nimic. Era cârpaci. Am acasă și *Le mystérieux correspondant*. Acum vreo câțiva ani a apărut la o editură mică în Franța o culegere de povestiri. *Le mystérieux correspondant* e un volum cu șapte sau opt povestioare de câteva pagini.

Un cârpaci al începutului de secol XX, chiar sfârșitul secolului XIX. Au publicat cei de la Gallimard 60 de pagini manuscrise. Sunt la fel, cu excepția faptului că, într-adevăr, apar Marcel și fratele său în roman și toți exegeții s-au mirat, nu se întâmplă nimic nici acolo. Dar e fascinant cum din cârpaciul acela apare scriitorul din *Swann*. Își scria povestea. Povestea o avea în *Le temps perdu*. Și după aceea avea niște *paperoles*, așa se numesc în franceză, niște bucăți de hârtie pe care le lipea pe manuscris. El își scria povestea ca atare și o rescria, o rescria și adăuga în ea, scotea și trimitea la tipar, apoi corecta cartea de la tipar și iar o tipăreau. Și, de fapt, *În căutarea timpului pierdut* are atâtea straturi, încât… cred că nimeni nu le poate cuantifica. Fiecare volum din setul cu care am lucrat eu are cam 600 de pagini de carte și încă 700–800 de pagini de schițe și eboșe. Schițele lui Proust la anumite pasaje. E înspăimântător să le citești.

Le-am citit. Spune aceeași poveste, dar ai senzația că nu e același om. În niciun fel. Până la varianta finală, el trece prin minimum zece variante de fiecare dată și stilizează totul, se vede cu ochiul liber cum era atât de inovator, deși nu pare la lectură, cum destructura gramatica limbii franceze ca să facă textul să sune într-un mod deosebit. Schimba ordinea frazei după ce o scria, iar la final ieșea cântecul acela proustian foarte, foarte ciudat, aproape ilizibil pe alocuri.

Nu vorbesc întâmplător despre acest roman, volumul șapte. E foarte

muncit. Se vede că n-a mai fost el și au încercat alții să-i creeze cartea, dar nu le-a mai ieșit. Limpezimea din volumele trei și patru nu se mai regăsește nicăieri. Deja post-mortem, în ultimele trei volume, nu mai sunt chiar așa. De aceea odată cu volumul cinci pare, ceea ce e foarte ciudat, un scriitor foarte modern. Pare un scriitor foarte interiorizat, foarte contemporan, ca să mă folosesc de un termen cât se poate de ambiguu. Partea obiectivă din primele patru cărți aproape că dispare, pentru că era tot timpul adăugată vocea obiectivă. În cartea aceasta, *În căutarea timpului pierdut*, sunt două mari voci narative pe care el le leagă într-un fel de puzzle, povestea principală e spusă de un narator subiectiv care se obiectivează, care devine o voce teoretică, uneori chiar în aceeași frază.

Asta e de păstrat ca procedeu, probabil nu se vede dacă citești normal, nu-ți dai seama ce face. El reușește să spună un lucru și după aceea să-l comenteze la nivelul obiectiv al experienței. Și face asta uneori chiar în aceeași frază sau în același paragraf – de obicei, la Proust, unitatea de măsură e paragraful.

Dar se vede odată cu volumul cinci cum – el nemaiavând timp să cizeleze dialogul dintre cele două voci narative mari cu care lucrează – romanul se întoarce din ce în ce mai mult către persoana întâi. Pentru ca în volumul șapte să fie aproape numai asta.

Toți ceilalți au apucat să-și termine romanul, el nu. A murit după ce publicase volumul patru. În 1922. Și sunt de folosit procedeele lui. Îmbinarea între subiectiv și obiectiv cred că nu i-a mai ieșit nimănui atât de limpede. Era atât de atent, încât lua o întâmplare dintre doi oameni și din ea făcea o regulă a conștiinței și a intelectului, dar o făcea continuând să pară că spune povestea unui roman. Ceea ce chiar nu e la îndemâna oricui, pentru că reușea să nu teoretizeze.

Ai senzația că naratorul continuă să discute cu tine, pentru că acesta e tonul pe care se spune *În căutarea timpului pierdut*. E ca și cum cineva ți-ar povesti ce se întâmplă. Așa e scris, de fapt, dar există rupturile care obiectivează. E unul dintre vârfurile prozei, nu neapărat ca poveste, că poveștii, a avut dreptate Céline, nu îi erau necesare patru volume și nici șapte. Încearcă să-i citești și pe el și pe Joyce fiind atent la structurile narative. Ei prin asta erau spectaculoși, pentru că o poveste n-a spus niciunul. Dar rămân cei mai spectaculoși. Doar în câțiva ani, doar doi oameni au reușit să schimbe romanul european și mondial.

Cam asta avem noi de făcut în 2024. Să găsim alt fel de a spune lucrurile, că în rest s-a spus tot.

Revenire

Mi-a povestit cineva la un moment dat că dacă intri în seriile astea horror și noir, granițele sunt foarte fragile. Sunt foarte multe romane care se duc înspre canibalism, înspre alte locuri. Ni se pare nouă că limitele conștiinței sunt acolo în literatura cultă – nici pe departe.

Mă întrebi cum îmi aleg poveștile – prin eliminare. Unde mi se pare mie că stilistic pot să fac ceva din poveste și pot să pun o cărămidă mititică într-un zid de 2 000 de metri, acolo mă duc[16].

Am primit și întrebarea legată de audiobook. Îți pot povesti o experiență. Când eram debutant, am mers la Marcel Iureș în culise să îi cer să facem o lansare de carte la Teatrul Act și i-am întins cartea. S-a uitat prin carte – da, îți fac. Și la lansarea care a fost la Teatrul Act acum vreo șapte, opt, nouă ani, nu mai știu, din *Fâșii de rușine* a citit Marcel Iureș. Nu, n-am nicio legătură cu audiobookurile. E foarte clar că nu știm să citim cu voce tare. Iureș văzuse textul o singură dată. Eu pot să încerc de un milion de ori să citesc cum a citit el, n-o să-mi iasă.

Actorii știu, au alt simț. Nu am narat niciodată un audiobook. Mi s-a propus să fac, dar n-am făcut pentru că ar trebui să citesc eu 400 și ceva de pagini. Uau!

În încheiere, repet, citește-i pe cei mari. Sunt aproape sigur că nu vei citi toată cartea, dar măcar încearcă *Omul fără însușiri*, altă carte imposibilă. După aceea încearcă *Jocul cu mărgele de sticlă*. După aceea încearcă, la modul serios, Kafka. Și Joyce. Da, la Joyce problema este că nu se întâmplă nimic. Asta te omoară. E doar lingvistică. Dar să știi că are logica lui. E o poveste a scrisului greu de repetat. Are acolo un capitol în care face o istorie a stilului în limba engleză.

În schimb, traducerea nouă după *Ulysses* e cea mai bună făcută vreodată în franceză pentru că sunt 11 traducători. Au ales 11 specialiști în traducere și în Joyce în același timp, au creat o echipă și au lucrat aproape 14 sau 15 ani la o nouă ediție. Există și niște caiete pe care le-au publicat din corespondența pe care o purtau, pentru că fiecare a avut de tradus unul sau

două capitole, mai puțin o doamnă care a tradus vreo patru.

Ceea ce e recomandabil pentru orice carte de la un capitol la altul, serios, la cât e de redundant romanul, măcar te ține asta în priză. Pentru că el e la fel de amețitor și în franceză, ca și *Finnegans Wake*, dacă ai vreodată curaj. Era tendința lui Joyce să facă în general ceva care ducea literatura mai departe. Dar citește cărțile astea și o să facă mai mult decât tot ce ai citit sau ai învățat vreodată.

CURSUL 3.
TIMPUL

Timpul. Avem un timp obiectiv, care e istoria și de care ne lovim toți. E în jurul nostru, e cronologic. Și avem timpul subiectiv, timpul care spune povestea, vocea interioară, care e și ea timp într-un fel sau altul. Și mai târziu o să îți explic și cum poate genera timp, un alt tip de timp al povestirii, pur și simplu.

Acum 20 și ceva de ani, la cursurile de teorie literară, am citit un teoretician pe care îl cheamă Gérard Genette și care avea o teorie a timpului care cred că se mai studiază și astăzi într-o formă sau alta. Avea acolo câteva lucruri interesante. De fapt, cred că cele mai interesante procedee, care se întâlnesc peste tot în povestire. El vorbește despre analepsă și prolepsă. Englezii le numesc, mai mult sau mai puțin, flashback și flashforward. Ce vor să spună chestiunile astea? Că avem un timp liniar, obiectiv, pe care se spune povestea și, după aceea, prin analepsă și prolepsă, pendulăm înainte și înapoi față de momentul povestirii.

În felul acesta creăm acele interstiții ale poveștii care ne ajută să o mărim, să-i dăm volum – poate cea mai grea chestiune când scrii un roman – și care ne lasă să ne jucăm. În jocul acesta înainte–înapoi, ca să zic mai simplu, înainte și înapoi în timp, avem practic cam toată desfășurarea structurală a cărții.

O mică parte se mai desfășoară în spațiu, o să ajungem și la asta. Dar ca să faci un joc cât de cât ambiguu, cum îmi place mie să-i spun, soluția este să te joci cu planurile astea temporale în care îți pui povestea. Sigur, există varianta să o spui liniar, fără niciun fel de artificii, astfel încât începe în punctul A și se termină în punctul B. Totul e cronologic. Ca, de exemplu, în majoritatea romanelor lui Thomas Mann. Thomas Mann nu face artificii. E un povestitor[17] de calibru uriaș, care îți spune o poveste de 500 de pagini și înțelegi absolut tot. De la prima propoziție până la ultima. Dar noi suntem într-o perioadă, cum spuneam, mai fragmentară, mai ambiguă, mai grăbită, ca să-i zic așa.

Procedeele sunt destul de simple. Cel mai ușor dintre toate este să împărțim textul și să pornim din altă parte, fără să avertizăm pe cineva. Dacă vorbim despre cum arată, de exemplu, un ecran, în paragraful următor, despărțit de un rând, ne întoarcem în urmă cu 40 de ani, când cineva culegea căpșuni. Procedeul merge în romanul contemporan. Știu, ne uităm lung, dar merge. Întâlnim tot timpul săriturile astea incredibile, despre care nici măcar nu poți să fii sigur că sunt flashback și flashforward, că le-ai văzut și în contexte total separate de povestire. Adică: am văzut epoci diferite puse în joc fără nicio legătură cu povestirea. Sau, cazul extrem pe care l-am citit anul trecut, cartea n-a apărut în limba română – a scos Mathias Énard un roman, *Déserter*. E bine să îți vorbesc despre tehnica lui. Sunt două acțiuni complet separate, care nu se îmbină absolut nicăieri.

Sunt două povești care, aparent, n-au nicio legătură una cu cealaltă. Le scrie haotic și tu, ca cititor, intri dintr-o povestire în alta fără să știi unde ești de fapt. E o ambiguizare totală. Planurile temporale sunt jucate la maximum, pentru că nu îl interesează părerea ta de cititor. E scriitorul complet asumat. „Eu fac ce vreau“ și acesta e contractul pe care îl avem. Tu citești dacă vrei. Așa arată contractul în cartea lui. Nu mai contează cititorul sub nicio formă. O poveste vorbește despre un evadat, un dezertor dintr-un război, care încearcă să treacă o graniță. Cealaltă poveste, absolut fără nicio legătură, vorbește despre un savant german care e matematician și despre care la un moment dat aflăm că e căsătorit cu o doamnă. Se iubesc foarte mult și după moartea lui, tot prin niște interstiții incredibile care nu au nicio legătură una cu alta, aflăm de la fiica lui, care e la o conferință de matematică dedicată cercetărilor acestui personaj, că mama ei, adică soția lui, îl turnase toată viața. Acestea toate fără absolut nicio legătură cu povestea dezertorului care se desfășoară în paralel și merge senzațional pe alt regim stilistic și pe alte coordonate. Asta mi se pare, din ce am citit în ultima vreme, cea mai bună carte. E un extremism stilistic și structural care n-are margini.

Mi se pare o extraordinar să-ți asumi asta în fața cititorului: eu, ca scriitor, fac ce vreau și orice condiție ai tu, orice precondiție de lectură, nu mă interesează.

La un moment dat, în roman, dacă am citit bine – și l-am citit de două ori ca să mă prind ce face de fapt –, există o profesoară sârboaică a cărei mamă musulmană cred că apare în cealaltă poveste. Cred că undeva există o

foarte, foarte vagă legătură. Un personaj secundar cu încă un personaj secundar leagă poveștile. Știi ce e acela un macrameu? Ai văzut vreodată cum se lucrează? Este exact genul ăla de lucrătură. Rămâi citind, dar niciodată nu ești mulțumit, pentru că nu înțelegi absolut nimic. Firele nu se leagă și mi se pare că timpul ăsta, așa cum îl folosește el cu planurile complet lipsite de noimă, creează exact farmecul poveștii. Pentru că nu știi niciodată unde ești, nici când ești, și episoadele nu sunt lungi. Cartea toată cred că are 150 de pagini în format standard, 300 000 de semne. Construcția[18] în sine te lasă cu gura căscată – ceea ce a și a vrut să facă, el fiind un constructor foarte alambicat.

Ca procedeu, avem ruptura care ne permite să introducem jocul de înainte și înapoi. Dar îți mai spuneam la cursurile trecute că există și posibilitatea, cum a făcut Saramago[19] la un moment dat, să facem ruptura în interiorul textului. În aceeași frază. Ei, acesta e un procedeu de reținut. Poți să schimbi planurile astea, să faci un fel de intersecție a romanului într-un singur loc. Într-un singur punct. Și de fiecare dată când vrei să faci chestia asta, poți să repeți procedeul, să faci flashbackul și flashforwardul fără să faci și despărțirea în capitole.

Dacă vrei să afli cum introduce un mare scriitor timpul, ești atent la asta: la cum îl folosește, la instanțele temporale, la spațiul lui temporal, ca să-i zic așa, și îl vei găsi. Nu e nicio șmecherie să te prinzi, în romanul unui scriitor mare, cum și-a construit el timpul. Mulți au făcut-o, îți spun, din instinct. Nu e nimic plănuit, îți iese la un moment dat. Ești așa de bine așezat acolo, încât nu mai trebuie să faci dansul rățuștei, pentru că îți iese fără să faci nimic. E ceea ce, bănuiesc, a făcut Saramago în fraza aceea. Adică: e foarte simplu atunci când faci schema unui text pe care îl creezi – dacă îi faci schema, fiindcă există varianta să crezi că poți scrie continuu. Cărtărescu e cel mai bun exemplu: el scrie continuu și nu modifică aproape nimic. Rămâne fascinant cum poate să scrie.

Stilistic, totuși, e foarte greu să faci ce face el din prima. Poetul acolo are putere. Ideea este că îți faci o schemă și poți să joci timpul: poți să-ți faci ordinea capitolelor normală și după aceea pur și simplu să le schimbi între ele, le pui în alte locuri. După ce ai scris, tu oricum ai bilețelele și numerele tale și poți să le mai sucești încă o dată și să mai joci încă o dată înainte și înapoi. Până când ajungi într-o poveste, cheia este să pară coerent. La nivel

de cronologie, cheia este ca povestea să-ți iasă coerentă. De aceea spuneam și de extreme. Ori să scoți timpul de tot din ecuație, să faci un roman din ăsta nu temporal la modul filozofic, dar temporal la propriu. Adică să nu dai coordonate temporale în roman. Poți să faci asta. Să nu ieși niciodată în marginile unde specifici ceva. Pur și simplu să-ți pui acțiunea fără să o situezi temporal. Poți să încerci asta dacă ți se pare mai simplu. Nici nu e greu să tai toate chestiile astea din text. Chiar dacă ți-au scăpat, le tai după aceea. Ai soluția să joci ceea ce încerc eu în experimentul care nu curge nicăieri: „Stă în laptop“ – joci, de exemplu, numai la prezent. Toate acțiunile le pui la prezent. Lași editorul să-și aleagă cum arată cronologia. E jocul celălalt, în orice caz foarte riscant, în care îl lași pe celălalt să scrie cartea.

Întotdeauna în raportul de lectură, știm toți, există o foarte mare participare a lectorului, care se numește interpretare – pentru el: cum citim noi un text, nu cum l-a scris celălalt. Mintea noastră are tendința să creeze o cronologie a lucrurilor. Noi putem să spunem o mie de lucruri simultan și mintea noastră va încerca să le ordoneze.

Ideea este că în mod normal poți să povestești instinctiv fără să construiești lucrurile astea, dar în felul ăsta putem povesti instinctiv aproape orice, fără să învățăm cum scriem. E foarte simplu să povestești la rând. Am spus-o, o să tot repet până când o să-mi zică cineva să mai tac, problema este când treci de o scăpare. Acolo încep să apară probleme dacă n-ai o mică schiță, dacă n-ai o structură.

Să revenim la timp. El are și armura asta, să-i zic, fenomenologică, construită în jurul lui. Mai ales începând cu modernismul, timpul a început să joace un rol foarte serios în literatură. Definiția centrală a modernismului, oricum singura care ține, e că de obicei romanele mari prelucrau un mit. Așa au funcționat romanele mari ale modernismului, făcând saltul temporal și metaforizând mitul, au început să gândească însuși timpul. I-a ajutat foarte mult pe scriitori și faptul că modernismul se potrivea foarte tare, chiar se suprapunea, cu existențialismul, cu filozofia existențialistă.

Îți dau un exemplu. E o chestie pe care majoritatea oamenilor nu ajung să o știe, pentru că trebuie să ajungi la pagina 3 800 din 4 000 și e foarte greu să ajungi acolo și nimeni nu-ți spune pagina, nu-ți face nicio grijă, că nici eu nu ți-o spun. Trebuie să o cauți. Există un moment când încearcă să

definească timpul. Încearcă, nu cred că reușește. Spune că timpul, de fapt, este îmbătrânire și moarte. Definiția asta a timpului apare la acea ultimă petrecere, unde el își dă seama că a îmbătrânit și că trebuie în sfârșit să se apuce să scrie o carte despre asta, despre cum îmbătrânim și cum lumea îmbătrânește odată cu noi. Dar în același timp, zice el, este un fel de metamorfoză a lucrurilor din jurul nostru, lucruri care sunt prelucrate de conștiință.

Asta e cheia romanului *În căutarea timpului pierdut*. Acea inter-subiectivitate despre care se tot vorbește e metamorfoza lucrurilor în timp.

Acolo ajunge Proust. Când ne mutăm la alți scriitori, mai încoace, vedem cum, de exemplu, un Márquez alege să pulverizeze timpul, să-l arunce în repetiție. Cel mai frumos procedeu pe care îl folosește Márquez e să repete numele. Nu mai știu câți Aureliano Buendía sunt în cartea aceea – 13, 14, nu știu. Oricum, peste zece. Acesta e procedeul lui Márquez de a arunca timpul în aer. Toate epocile, practic, conțin un Aureliano Buendía care pleacă la război, niciunul nu câștigă, dar cumva satul supraviețuiește tuturor înfrângerilor.

Procedeul lui e destul de filozofic. Ce reușește să spună e că în toată această repetiție înfrângerile nu mai contează. Totul e să mergi înainte. Sună frumos și nu poți să-l negi, pentru că el știa ce spune. Ajungem la faza pe existențialism la propriu.

Sartre are, în teatrul lui, un timp cu niște caracteristici foarte ciudățele. E o piesă de teatru care se numește *Cu ușile închise*, e foarte scurtă, în care niște oameni sunt ieșiți din spațiu și timp. Sunt într-un fel de peisaj de non-peisaj, cum e cel din *Așteptându-l pe Godot*, a lui Samuel Beckett, și ce vrea să spună Sartre e că tot ce contează e existența, restul nu mai contează dincolo de ușile acelea. Nu mai e nimic, e neantul, zice el. În jocul ăsta, care e un joc infernal al timpului în literatura modernă și mai târziu, coordonatorii principali nu erau scriitorii. Aici e partea la care speram să nu ajung. Există un timp literal care poate fi folosit și mai ales un timp filozofic care a fost hiper-folosit în teoria literaturii și chiar în literatură. Ele s-au și îmbinat în noul roman.

Teoria era scrisă în interiorul textului. Există un timp literal care devine personaj central al literaturii. Și timpul literar e coordonat, de fapt, de două sau trei filozofii.

Existențialiștii fenomenologi explică foarte, foarte clar cum văd ei ideea

de timp. Central în povestea asta cu timpul, deși nu pare, e Heidegger. El a conceptualizat timpul acesta și fenomenologia timpului.

A explicat cum stă în raport cu ființa, cu noi. Și îți recomand o carte – *Originea operei de artă* de Martin Heidegger[20].

Ce vrea să spună e că originea operei de artă stă în instrumentalizare, în faptul că arta e făcută cu instrumente. Arta e mai înainte de toate tehnică, e un meșteșug. Și avea dreptate. OK, undeva la capătul tunelului există geniu și marea soartă a artistului care are o idee și cu aia rupe tot, dar arta e procedeul prin care facem artă. Și dă un exemplu – bocancii lui Van Gogh. E exemplul central pe care îl ia la început și ne arată acei bocanci plini de nămol care sunt undeva, într-un loc neprecizat. Și vorbește despre soarta omului meșteșugar, artist și apoi trimite la artă. Ei, cam asta trebuie să facă și artistul. Heidegger întotdeauna procedează așa, cu un fel de argumentație foarte lentă. Cum fac filozofii. Adevărul în filozofie nu există, trebuie să-l deduci. Ideea este că el ne spune că, așa cum muncitorul vine de la câmp cu bocancii plini de glod, cam așa trebuie să facă și artistul. Să lucreze până când undeva, la capăt, nu cuprinde, dar măcar zărește opera de artă. Ceva ce seamănă a artă. Și ce e arta? spune el, ca să continue. E exact teoria platoniciană. E ceva ce îmbină frumosul cu binele.

Heidegger devine foarte simplu, dar numai dacă ești atent la el. Încercăm să facem ceva frumos, bine și în timp. Restul contează puțin spre deloc. Versurile pe care le ia ca exemplu sunt din Rilke, din Trakl, din Hölderlin, autori de care era foarte atașat, pentru că îi găsești în toate cărțile lui, chiar și în cele mai puțin cunoscute. El spune că arta e ceva ce se petrece în timp. Și timpul, dacă suntem atenți un pic la teoria despre care vorbim, nu poate fi, cel puțin la Heidegger, decât acea teamă din ființă și timp. Legătura dintre ființă și timp la începutul sistemului lui filozofic se face prin acea *Angst*, care e un fel de anxietate, neliniște.

Eu îi zic teamă, că e mai prietenos. Ideea este că se pare că ceea ce facem ca artă, zice el și au prelucrat și alții mai târziu, facem ca să rămânem, ca să nu dispărem. Undeva în relația dintre ființă și timp, ceea ce întotdeauna stă la capăt e moartea. Asta știm toți. Și dacă arta e pe traseul acesta, e clar că arta încearcă să se așeze în locul ăla.

Repere pe drumul gândirii are un titlu în germană care spune tot despre teoria literară. Se numește *Holzwege* și înseamnă mai mult sau mai puțin

hățiș. Hățiș într-o pădure. El spune acolo despre gândire – și mai târziu va elabora și în teoria artei – că, pentru a ieși la opera de artă, n-avem decât să ne zgâriem în hățișul acela.

N-avem decât să ne rănim prin el. Ajungem și la Hans-Georg Gadamer dacă vreți.

Insist pe mici procedee pe care le poți împrumuta pentru că la un moment dat, în hățișul acesta, așa cum îi zice Heidegger, trebuie să ieșim la lumină. Inevitabil, peste ceea ce dăm la final va fi luminișul nostru, altul nu avem. Rezultatul e complet aleatoriu. Întrebarea e: cum ieșim de acolo, din hățiș? Nu avem niciun răspuns. E bine ce am făcut? Răspunsul subiectiv, pur omenesc – nu.

Niciun artist adevărat nu o să zică vreodată că îi place ce a făcut. Lucrul cu care trebuie să rămâi de la cursul ăsta, și mi-ar plăcea să rămâi, e lectura foarte atentă a textelor. Nimic, în afară de textele bine făcute, nu ne poate spune cum să scriem.

Timpul, așa cum îl folosim, deși pare un subiect atât de simplu de făcut, îl introducem prin niște adverbe care dau cursivitate. Chiar dacă timpul e întrerupt și aruncat înainte, înapoi, ne dă ceea ce la cursul de la început numeam – fără să vreau să discut atunci – structura cărții.

Termenii „structură“ și „structuralism“ sunt destul de vagi. O să îți explic eu imediat. Dacă avem o structură, scrisul devine mult mai bun. E ca în viață. Când ai un pic de ordine în lucruri, ele funcționează mult mai bine. Când le lași în haos, au tendința să te surprindă până și pe tine, care crezi că ai control asupra lor. E problematic. Structura nu vine din filozofie, cum s-ar crede. De fapt, termenul vine din lingvistică, apoi a fost preluat de antropologie. În lingvistică, structura venea din relația oribilă, ca să-i spun așa, a lui Ferdinand de Saussure, dintre semnificant, semn și semnificat. Eterna triadă saussuriană care dă sensul lumii în care trăim.

Când a fost preluată în antropologie, structura lui Claude Lévi-Strauss a fost folosită pentru a așeza credințele și civilizațiile în timp. La Saussure, structura era ca un fel de armătură temporală a ceea ce povestea el. Când a trecut în filozofie, structura și-a schimbat cu totul înfățișarea: a păstrat oarecum timpul, dar a devenit un întreg, s-a transformat într-o serie întreagă de opoziții.

Scriitura și diferența, de Jacques Derrida, e cartea care definește cel mai clar ideea asta de opoziție din structură și structuralism. Pentru că în 1967,

când apare *Scriitura și diferența*, titlul spunea mai mult decât toată cartea. De fapt, Derrida găsise un mod de a înțelege lumea într-o serie de opoziții binare pe care noi acum, la atâția ani distanță, le putem folosi în literatură – dacă o facem conștient. Putem folosi opozițiile binare pentru a ne crea structură. Pe ele putem construi. E mult mai simplu să construiești pe opoziții decât pe concepte simple. Și mult mai productiv. Adică: într-un roman scris la persoana întâi, structura cea mai evidentă, cea care sare în ochi, este dublul eu–ceilalți. În relația temporală avem iarăși acele duble cu care lucrăm: acum, atunci, acum, în viitor – în diverse combinații. Dacă suntem atenți la asta și la cum facem trimiterile, ne putem crea structura[21].

Timpul, în literatură, intră în spațiu. Nu prea poți să-l scoți de acolo. Spațiul poți să-l scoți din timp. Nu e nicio problemă. Să scoți timpul din spațiu e puțin mai greu. Dar aici e chestiune de, am mai spus, structură – pe care trebuie să o știm și să o folosim. Nu e treaba cititorului ce facem noi, să ne înțelegem. Chiar nu trebuie să ne apucăm, ca în romanele maximaliste, să ne povestim teoria pe care am construit cartea, să trecem teoria în carte. O spun așa, eu știu dacă ajută pe cineva și cât e de obtuză toată treaba, dar o spun ca mic avertisment. La un moment dat, în afara construcției, ești chiar pe câmp, chiar în hățiș și nu mai ieși de acolo. Sau ieși cu o banalitate cât lumea de mare. Dacă nu găsești modul de a te explica pe tine, va fi foarte greu să explici personajele sau să devii personajele.

Aici e o chestiune foarte subtilă – în discuția despre ce precizăm în carte. Noi trebuie să precizăm tot. Și trebuie să fim toate acele instanțe, inclusiv locurile pe care le descriem.

Chestiunea e probată și reprobată. De fiecare dată când o carte pare să se piardă în considerații despre viață, moarte și alte niveluri, o face pentru că, de fapt, a pierdut exact cursul despre care vorbesc eu. Nu mai stă unde trebuie. Să îți dau un exemplu de construcție. Luăm un roman teoretic.

Să zicem că vrei să vorbești despre o oră petrecută într-o sală și să construiești o structură între câțiva oameni. Va trebui pur și simplu să devii toți acești oameni. Dintr-o sală, de exemplu, poți să construiești o epocă, dar asta numai dacă ești atent la structurile pe care lucrezi. Acesta e marele avantaj al structurii când lucrezi cu ea. Tu trebuie să-ți creezi o pânză de păianjen în care din fiecare personaj fragmentar să dai o imagine a epocii.

Și când vei ajunge la capătul mesei (să presupunem că personajele sunt așezate la o masă), din mica întâmplare pe care o povestești sau din micul dialog vei obține de fapt un roman aproape total. Dar totul e să-ți urmezi planul, iar planul devine din ce în ce mai greu de făcut când încerci să fii serios și are destule hățișuri din care nu ieși. Acolo, sfatul meu e foarte simplu: când ai senzația că nu ieși, șterge. Unde ai pierdut narațiunea, apasă butonul backspace. Acesta e procedeul principal al scriitorului care se respectă: ștergerea. E scrisul mai ales în structuri, în spațiu, timp, unde joci pe spații mari și pe orizonturi temporale mari, unde vii și te întorci[22].

Mă întrebi cum se construiește structura. Structura se construiește cu o foaie sau cu un ecran în față. Structura e formată dintr-o curgere temporală și o localizare pe care le folosești ca să-ți pui romanul pe ele. Pe o foaie, scrii: ziua unu sau anul unu, se întâmplă asta; ziua doi, se întâmplă asta în locul acesta; ziua trei, se întâmplă asta. Facem la fel ca atunci când povestim, numai că noi o facem inconștient. Când ne apucăm să scriem, trebuie să facem lucrul ăsta într-un mod cât de cât conștient.

Știi cum e o structură? E exact ca la casă, dacă ai văzut vreodată o casă în construcție care are numai partea de beton. Așa arată o structură. Trebuie să construim pe ceva romanul ăla și trebuie să știm și noi unde suntem, când suntem, cu cine suntem, ce facem acolo. E ca în lume. Pur și simplu trebuie să o desenezi. Brâncuși e cel mai bun exemplu. El era un desenator și un sculptor naturalist extraordinar. Există niște lucrări ale lui, niște desene de mâini și niște mâini realizate peste Auguste Rodin. Și merge la Paris și la un moment dat învață structura sculpturii. Știa toate detaliile, dar nu știa să lucreze cu forma despre care a vorbit apoi toată viața. El avea ceva cu forma, cu linia. Brâncuși asta a învățat de la Rodin. S-a dus și el la unul care era mare și acela i-a explicat că nu e suficient să sculptezi o mână, trebuie să faci ceva cu ea. Să o copiezi nu te ajută la nimic. Nu cred că există niciun scriitor cât de cât serios care să nu fi împrumutat de la alții. Pentru că îți dai seama tot citind, dar aplicat pe structuri, că sunt lucruri care nici nu-ți trec prin cap.

Lucrurile astea s-au transmis, o să vezi mai încolo, când vom vorbi despre spațiul literar care trece dintr-o perioadă în alta. Dar tipurile astea de construcții, încadrările și structurile nu vin de nicăieri. Ele se leagă. Istoria culturii e o devenire. Și toată lumea a luat de la ceilalți și a mai pus un pic.

Exact ca în viață.

Asta trebuie să învățăm. Eu învăț continuu asta. Adică: sunt foarte atent la lucruri care în general îți scapă când citești o carte, dar ajung să văd lucruri incredibile tocmai pentru că citesc în sensul ăsta. Și e exercițiul acesta, pentru că dacă nu avem sursele astea, să creezi așa, să o iei pe urma lui Platon și a presocraticilor, să te apuci acum să faci cultură, e cam târziu. Au cam trecut 3 000 de ani, deci trebuie să știi ce s-a întâmplat între acei oameni și tine.

Și în timpul dintre tine și acei oameni s-au petrecut foarte multe lucruri. Când am fost iarna trecută în biblioteca Palatului Béhague de la Paris, dintre toți autorii de acolo, nu auzisem decât de Molière. Jumătate din bibliotecă conținea numai literatură despre care nu știam nimic. E una dintre problemele celor care călătoresc în străinătate și intră în librării: avem senzația foarte clară că am luat-o razna, că nimic din ce există pe rafturile acelea nu există[23] de fapt.

Și de asta tot insist pe plan. Încearcă să vezi ce vrei să înțelegi, să studiezi chestia aia și de acolo să dezvolți. Pentru că altfel ne bate la ușă banalitatea. E cel mai mare dușman al unei cărți. Să devii banal. Să spui și tu povestea ca atâția alții, dar fără să faci nimic nou. Și timpul ăsta se leagă, cel puțin în capul meu, nu pot să-ți explic foarte bine, dar pot să spun ce cred, se leagă de stil. E poate una dintre cele mai sănătoase idei de construcție a scrisului.

Ideea este că timpul e și o devenire a stilului în literatură. Pe măsură ce a trecut timpul, romanul și proza scurtă au devenit din ce în ce mai complicate, până când azi s-au cam simplificat la loc.

Dar există o perioadă în care efervescența asta stilistică a făcut istorie la propriu. În structură trebuie să introducem o mică istorie a romanelor dinaintea noastră cu care rezonăm și cu care ar trebui să semănăm – eu, de exemplu, la ora asta lucrez în cap cu *As I Lay Dying* a lui Faulkner. Nu seamănă deloc cu cartea pe care o scriu, dar de acolo plec. Trebuie să luăm în seamă și aspectul ăsta. Ce au făcut cei pe care noi îi luăm în calcul la nivel stilistic? Și ce putem să facem noi un pic mai mult decât ei? Când citești o carte, o citești în general în traducere, putem foarte puțin în limbile originale, eu pot în trei, nu știu în câte poți tu, dar e foarte puțin. Trebuie să fii atent și la asta, la ce a făcut omul ăla din punct de vedere stilistic, cum

și-a spus povestea, cum scriem la propriu, cum facem. Și acolo descoperi adevăratele comori ale literaturii.

Joyce, *Ulise*

În engleză și în română, acele cuvinte frânte se leagă altfel și capătă un alt sens. Asta e cu totul aberant. El rescrie pur și simplu ideea de vorbire. Cea de la care pleacă orice scris, pentru că scrisul e tot o formă de vorbire, nu e nimic altceva – o formă de vorbire foarte bine organizată. La cum și-a structurat el gândirea pentru a ajunge la cele trei pagini. Cum și-a restructurat ideea de a gândi textul literar ca să frângă cuvintele, ca să pună alte sunete în locul sunetelor inițiale, să creeze acele omofonii foarte ciudate care merg înainte și înapoi și nu înțelegi.

De la cuvântul „aur“ pleacă tot – aur și aramă. Acolo e jocul. Dar ce face din ele Rareș Moldovan? Poate e mai frumos în engleză, că e mult mai muzical. Pe el nu l-a ajutat foarte tare limba română, dar ce face și în română din ele e… Și acolo vine adevăratul exercițiu de scriitor. Când intri în timpul stilului, în cronologia stilului, care e cam singura istorie adevărată a literaturii, a artei literaturii, când îți dai seama, începi să înțelegi măcar cam ce ai vrea să faci tu din stil, cam cum ai vrea să sune vocea internă cu care scrii roman.

Revenire

Eu pot să îți spun că îmi încep tot timpul lucrul cu versurile din *Iliada*. Dacă citești cu atenție, orice început de carte scris de mine se poate recita ca în *Iliada*, pe hexametru alb. E un fel de diapazon al meu. Poți să citești așa. Ăsta e jocul meu. Îmi iau un rând din *Iliada*, unul dintre ele. Mă duc cu 3 500 de ani în urmă și iau ceva de acolo la întâmplare. Merg direct la sursă. Dar sunt și alte procedee.

O sugestie. De exemplu, cele mai frumoase pagini de început de roman se pot face încercând să-i imiți cu folos pe scriitorii moderni de poezie, adică pe cei doi foarte mari, pe Trakl și pe Rilke. Citește-i în traducere și o să vezi că dacă îi pui în proză, dacă pui vreun poem în proză iese ceva extraordinar și poți încerca să-i imiți. Nu va ieși același lucru. Nu te teme

de vreun plagiat, că nu e cazul. Cei doi, în mintea mea, sunt echivalenții lui Joyce și Proust în proză. Atât de bine îmi sună. Pur și simplu e literatura așa cum ar trebui să sune.

Ia un poem de Trakl, citește-l foarte atent și încearcă să scrii după aceea, să vezi cum îți dă un alt sunet. Îți pune altceva în minte. Sunetul. Sau ia un Rilke din *Elegiile duineze* sau din altă parte. Nu e nicio rușine să te inspiri din cei mari. Oricum nu vei reuși să repeți nici măcar 10% din ce fac ei, că nu are niciun sens. Dar poți să-ți iei ritmul, poți să-ți iei sunetul, pe care după aceea le modulezi[24]. Ideea este că acolo, știi, putem folosi și ideile astea de timp și spațiu. Dar condiția e să sune frumos. Dom'le, nu scrie literatură care îți sună prost. Serios, citește-o și dacă sună prost, nu e nicio problemă să ștergi. Fă un exercițiu. Dacă scrii o pagină de 2 000 de semne în fiecare zi, la capătul unui singur an calendaristic ai două romane. Ai de șters – dacă rămâi cu 100, e OK. Și la un moment dat, cum să spun, cu toate fentele astea pe care le predau eu, cărțile se mai scriu și singure. Asta e cheia lor. La un moment dat, te pomenești prăbușit în carte, ești acolo. Eu m-am pomenit în *Ioșca*, în carte.

Ioșca

M-am trezit acolo, structura pe care pornisem la început n-a avut nicio legătură cu ce s-a întâmplat în final. Inițial, Ioșca murea. Pe foaia mea mare, cea cu care mă lăudam la toată lumea prin 2018, marele mort era Ioșca și romanul se termina ca un fel de *Bătrânul și marea*. Era un fel de urcare pe munte care rămâne în carte, dacă ții minte, când Vasile urcă pe o stâncă și moare. Da, acolo era sfârșitul romanului. Pur și simplu am căzut în carte, n-am să pot explica niciodată cum am ajuns unde am ajuns. Există inexplicabilul acesta pe care trebuie să-l folosim. Am ajuns acolo, la structura aceea. Nu știu cum exact. Tot greșind. Cred că la mine secretul a fost că încurcam foarte tare personajele. Neavând nume, mă pomeneam povestind un lucru despre altul. Și invers. Nevasta lui Ioșca, Ilona, a murit de vreo cinci ori în cinci feluri. Și aici fac chiar o arheologie. M-a salvat timpul. La un moment dat mi-am pus în minte o chestie care mi-a și ieșit la final, dar cu mari eforturi. Anume, dacă cineva va face vreodată o fenomenologie a acestui roman – în România nu se poate, că nu mai are

cine să facă –, întâmplările creează timp și personaje. Am reușit să fac chestia asta, e cea mai mare reușită a mea all-time. Ce se întâmplă în *Iosca* este că am reușit să fac ca din carte să se nască un alt timp, o altă istorie. Ea nici măcar nu mai e cronologică în carte, dar așa pare. Dar dacă o citești, nu te încurcă foarte tare, nu te prinzi unde se rupe. Am reușit, tot folosind aceste mici fente pe care le spun, tot mutând dintr-o parte în alta și fiind atent la permutări și la combinații, să creez o istorie care e numai a romanului. Care e istoria vieții omului ăluia, mai ales a vieții interioare. M-am jucat până când, la un moment dat, mi-a ieșit. Și am reușit, pentru mine e o mare reușită, nu contează că nu se discută așa ceva, nu mai există fenomenologie, azi nu cred că mai scrie cineva. Am reușit ca din conștiința umană să extrag timp. Restul greșelilor sunt umor.

Cine are varianta cu bucătarul să fie sănătos. Eu o am, am păstrat-o în bibliotecă.

Când am început să scriu, când mi-am dat seama ce vreau de la carte, am început să scriu pe grilaj. Până atunci chiar n-a mers. Au fost vreo 200 de pagini pe care cred că le-am șters, mă tot duceam în altă parte și nu țineam rândul. Și până n-am desenat un picuț valea aia să-mi dau eu seama ce vreau de la ea, până n-am aliniat și realiniat personajele, n-am reușit să mă țin de poveste. E stupid, dar e real. Un roman, cum e *Iosca* sau altul, poate în același timp să fie și foarte bun, și foarte prost. Depinde cum îl scrii. Depinde foarte tare de cum îl pui în pagină și cum îl structurezi.

Revenire

E o chestie care rămâne totuși de notorietate. Contează foarte mult cum prezinți produsul. Pentru că poți să pierzi cititorul total. Și atunci, tot timpul o să sugerez, cred că am mai zis-o și la un curs pe la un liceu, e util să folosim niște nuclee temporale în orice carte, să avem niște repere de care ne agățăm tot timpul și în jurul cărora dansează acțiunea. Să avem niște puncte fixe. Eu am folosit, de exemplu, războiul și după aceea sfârșitul comunismului. Între astea două baleiază tot romanul. Dar poți să folosești absolut orice. Poți să faci, de exemplu, o chestie mult mai frumoasă decât asta, să iei două sau trei repere personale din viața unui om. Nu știu, anul 83 și anul 96. Să le explici foarte clar și în jurul lor să te învârți. Și atunci

structura ta o să stea, pentru că tot timpul ai un loc la care să te întorci. Ajută și la lectură ideea asta de flashback, flashforward. Pentru că tu tot timpul te vei întoarce fără să vrei la un fir principal. Și atunci îl mai ajuți pe cititor să știe ce faci, unde te duci.

Ideea este că, în loc să spui istoria omului ca atare, în loc să-i povestești viața cum se obișnuiește, poți să construiești omul din acele mici gesturi pe care le face și din micile lui trăsături.

Din punctul meu de vedere, e mult mai frumos să-l construiești acolo.

Revenind la structură: nu cred că poate să-ți iasă și să se vadă în același timp. Trebuie să nu se mai vadă. Trebuie să pară o poveste spusă fără structură. Și cel mai bun procedeu tot de la Thomas Mann îl învățăm, când a scris *Cum am scris Doctor Faustus* – există o variantă a cărții care are la sfârșit un text care se numește *Cum am scris Doctor Faustus*. E un text de căpătâi, pur și simplu, pentru tehnica literară, în care el își povestește viața în America, dar povestește un lucru senzațional. Nu știu dacă știi, el trăia într-o lume destul de bună în America, în mediul lui erau Adorno, compozitori, și de fiecare dată când termina un capitol sau două din *Doctor Faustus* îi chema pe Adorno și pe prietenii din jurul lui și le citea cu voce tare. Îi strângea în sufrageria acelui conac în care locuia el și le citea capitolul. Și pe ăla cu muzica dodecafonică – pentru că a împrumutat structura muzicii dodecafonice și a pus-o în carte. Pur și simplu și-a creat cartea citind-o oamenilor și ținând cont de observațiile lor. Toată fenomenologia artei și toate detaliile despre muzică, toate prelegerile alea despre muzică pe care le-a creat – trebuie să citești cartea să vezi ce *Hățiș* a creat – le-a verificat de fapt pe viu cu oamenii din jurul lui. E ceea ce am făcut eu cu Bogdan Crețu când scriam în paralel, el primul lui roman și eu *Iosca*. Și ne trimiteam un capitol cu un capitol. Și chiar mai vedeam unul la celălalt, poate nu tot, dar mai vedeam unde bătea câmpii celălalt și mai intram în text și modificam.

Dar ideea este să ajungi undeva unde povestea să pară ca la orice scriitor sau scriitoare care scrie simplu. Să pară spusă și atât. Să pară ca la ei. Spusă extrem de simplu, extrem de liniar, deși nu e. Dacă îl iei la bani mărunți pe oricare dintre ei, e foarte complex. E la fel de complex ca aceia care par complecși. Doar că cei care pot scrie mult mai simplu sunt, părerea mea, mult mai talentați decât ceilalți. Am senzația că maximul de talent în literatură e să reușești să spui povestea simplu de la cap la coadă. Fără să

pară că are asperități, fără să te pierzi în sinuozități și în tot felul de artificii. Trebuie să ai o tehnică ireproșabilă să poți să te duci acolo, pentru că fiecare greșeală pe care o faci se va vedea cum se vede televizorul pe fundalul unui perete.

Asta e marea problemă: simplu vs complex. Eu sugerez întotdeauna să încerci să scrii simplu. Ca tehnică de construcție, dacă vrei să scapi de oameni, scrie foarte complicat și nu te vor citi, dar te vor aprecia. La un moment dat vor ceda nervos și nu o să știe când ai greșit. Dacă vrei să ajungi acolo la cititor, mai trebuie și să construiești ca și cum ar exista cititorul. Nu te ajută cu nimic în România, cel puțin. Vinzi între 1 000 și 1 200 de cărți oricum ai scrie. Ăsta e publicul, n-ai altul. Poate 2 000. Eu rămân la ideea asta: să încercăm să scriem fără asperități. Sincer, nu mi-a ieșit niciodată. Dacă mă lași să comentez un text al meu, îți arăt imediat unde am fost prost.

Mă întrebi ce părere am despre romanul minimalist francez? Greu de făcut. Ca și Gogol, ca și Cehov, foarte greu să rămâi acolo. Imaginează-ți că oamenii aceia chiar au o structură fixă pe care merg și în aceea rămân. Și nu pleacă în stânga, nu pleacă în dreapta, nu pleacă înainte, nu pleacă înapoi, nu se întâmplă nimic, ei merg pe linia lor exact ca pe un drum foarte bine stabilit. Foarte greu de făcut. Mă sperie tare. Ca și romanul maximalist, pe care nu înțeleg de ce-l faci, dar…

Chiar voiam să dau o temă, dar nu toată lumea a văzut expoziția. Sunt aici niște statui senzaționale. Creezi povești în jurul lor. Acolo e și de săpat ce au făcut oamenii aceia, ce au gândit, cum au ajuns acolo. E frumos de săpat, dar… e exact arheologia aceea de care nu mai are nimeni răbdare. Fotografiază o statuie și numele ei și încearcă să creezi istoria ei, să vezi ce e. Eu am făcut câteva exerciții de-astea. Sunt destul de haioase. Sunt haioase pentru că totuși ești legat în timp și spațiu de ce s-a întâmplat.

Maurice Blanchot. Maurice Blanchot, *Spațiul literar*. Fă-mi plăcerea și citește măcar două capitole din cartea aceea. E cea mai profundă carte pe care o știu eu despre chestia asta. Și ne trimite direct la cuvântul structură. El era structuralist, deci suntem exact pe tărâmul unde trebuie să fim.

CURSUL 4.
SPAȚIUL

Dacă am discutat despre timp, atunci propun să discutăm și despre spațiu, cu o trecere prin spațiul literar al lui Maurice Blanchot și am să explic de ce. Blanchot nu tratează spațiul, sau cel puțin nu așa cum vine el în „pachetul“ acesta contemporan. El tratează, de fapt, spațiul literaturii în mare. Din ce e făcută literatura și unde poate duce ea? Asta era tema lui Blanchot. Una dintre cele mai cunoscute cărți ale lui se numește chiar *Le livre à venir* (*Cartea ce va să vină*). Blanchot era tot timpul într-un proiect al cărții. Pentru asta își redesena un spațiu virtualizat al conceptelor pe care îl folosea ca pe un cub Rubik. N-a reușit niciodată să scrie propria literatură (sau poate a reușit), dar pe drumul acesta a devenit un mare eseist.

Pe mine m-a prins foarte tare atunci, în anii de reformare. El și Derrida m-au prins. Mai puțin Barthes și ceilalți. Și o să ajungem la motivul pentru care ți-am dat cartea lui. În literatură trebuie să folosim ce avem, datele astea imediate. Timpul e cealaltă ramură a spațiului și ele merg aproape în paralel.

Acolo unde avem o perioadă istorică, avem și un anumit loc. Acolo unde avem o schimbare, o trecere dintr-o parte în alta, unde trecem cu timpul, trecem și cu spațiul. Dacă vrem să ambiguizăm trecerea de tot, folosim același timp și spații diferite sau același spațiu cu timpul diferit, cu perioade diferite. Dar ele, în esență, sunt conectate. Aproape toate procedeele pe care le discutam, de schimbare a perspectivei, pe care le poți face cu timpul, le poți face și cu spațiul. Chestiunile acelea legate de trecerile din frază, trecerile din paragraf se aplică aproape la fel, asta pentru că pe baza acestor două coordonate – timpul și spațiul – se construiește orice, ca și în lume.

Nu poți trăi fără timp și spațiu. Nu poți să te descurci nici în literatură. Și atunci… elementele acelea de trecere și ambiguizare sunt la fel de aplicabile spațiului. Doar că spațiul e mult mai definit decât timpul și atunci ne ajută foarte mult la creșterea cărții.

Când faci o descriere, nu descrii timpul, mai degrabă descrii locul. Locul fizic în care se desfășoară spațiul conține obiectele pe care le ai. Ele sunt totuși spațializate, gesturile sunt în spațiu, lucrurile pe care le ating personajele sunt în spațiu, totul e acolo în lucrătura asta, în țesătura asta a spațiului. Și totul poate fi folosit. Poți face un exercițiu: încearcă trecerile exersate pe timp și pe spațiu, vei vedea că sunt mai largi, mai generoase. Un roman trebuie să aibă minimum 200 de pagini și maximum – cât ai răbdare. Dar la un moment dat trebuie să te întorci la acțiune, fiindcă dacă bați câmpii, oamenii încep să citească pe repede înainte. La un moment dat trebuie să te oprești din descriere.

Descrierea spațiului este similară cu descrierea atmosferei, numai că atmosfera, de obicei, se obține și din gândurile personajelor, nu neapărat din spațiu, altfel deja vorbim despre primul romantism. Dacă ne amintim de *Frankenstein* și începuturile romantismului, știm că acolo se folosea spațiul *gloomy* și întunecat, care inducea anumite sentimente, un amestec de romantism și simbolism.

Important este ce vede personajul, ce este în jurul lui – acela e spațiul. Lucrurile sunt deja ambiguizate. Poți descrie o cameră fără să o pui într-un apartament. Poți să pui personajul într-un apartament fără să-l pui într-un bloc și tot așa.

Dar spațiul aici e, într-un fel, extrem de limitat, pentru că e lumea în care trăim și n-avem ce să-i facem decât să o descriem și să mai punem un element de surpriză. Dar dacă pui o girafă roz pe o masă unde stau de vorbă doi oameni, nu mai iese literatură. Totuși, în esență, spațiul e corelat acolo, în structura romanului. Trebuie să știm unde se întâmplă, unde se duc personajele, de unde se întorc. Spațiul devine istorie la un moment dat, că vrem sau că nu vrem. De exemplu, la nivel general, dacă spunem Europa de Est ca spațiu, toată lumea știe despre ce e vorba. Dacă folosești, în România, Occidentul ca spațiu, știm toți ce vrei să spui – că e mai bine acolo. În general, spațiul stă pe structură. Când îți faci desenul, știi perioada în care se desfășoară romanul – sau perioadele –, știi și spațiile în care lucrezi.

Cum o să știi mai târziu, sper, și personajele, și nu te apuci să le inventezi atunci când scrii[25].

Sunt două componente foarte serioase pe care trebuie să le luăm în seamă.

Spațiul literaturii, care din punctul meu de vedere e cheia – și primul spațiu al literaturii e istoric. Ține de butadele acelea de tipul cărțile se scriu din cărți. Cărțile, într-un fel sau altul, se scriu din ce am citit. E foarte greu să scriem ceva ce nu prea a fost pe la noi prin conștiință. Foarte greu inventăm ceva, și conceptual, și fizic. Nu prea reușim. În cazul prozei, suntem într-un fel de tunel al timpului. Undeva la capătul lui, dacă îl luăm de la stânga la dreapta, scriem și noi – atât cât putem. Problema este că în spatele nostru stă toată istoria ideii de construcție a prozei, o istorie de care trebuie să fim conștienți. Mai întâi pentru că s-ar putea să repetăm ceva ce s-a făcut și mai apoi, să zâmbim, pentru că nu e frumos să scrii același lucru.

Sunt câteva perioade pe care trebuie să le luăm în seamă, iar în funcție de ele ne putem orienta și tipul de scriere. E, o dată, perioada clasicismului – care în mintea mea merge până la 1900 și în care e proza aceea à la Liviu Rebreanu. E spațiul literar așezat, cu coordonate temporale și spațiale foarte clare, foarte obiectivat, cu un narator care vine din afară și descrie lumea peste care e stăpân. El e păpușarul care, cu niște firicele, își coordonează timpul, spațiul, personajele, tot ce vrea și ce iese la capăt este un Liviu Rebreanu – *Ion*.

Asta ar fi literatura clasică – sigur că, în general, e descrisă drept modernistă, dar nu e. E, după mine, literatura cea mai grea la nivel de construcție. În mod clar e cea mai grea pentru că acolo nu există ceea ce eu numesc ideea de „fentă“ literară. Ori îți iese, ori nu-ți iese. Deși nu pare, e foarte greu să scrii ca Liviu Rebreanu. E foarte greu să rămâi în același spațiu bine coordonat, să fii atent la istorie, să fii atent ca degetul personajului să se miște cum trebuie și să nu facă altceva decât s-ar presupune că face și tot așa. Avem și exemplul rușilor din perioada aceea, de la Turgheniev până mai încoace, la Tolstoi, adică o proză extrem de așezată, care e nucleul literaturii.

Nucleul oricărei literaturi e acolo, în începuturile alea, nu e în altă parte. Orice s-ar spune, acolo se cristalizează ideea de roman, de construcție literară și chiar și de proză scurtă, pentru că după Turgheniev și Gogol nu s-a mai întâmplat mare lucru. Au făcut-o ei odată și s-a terminat. Prozei scurte nu îi mai poți face nimic. Are niște reguli: trebuie să rămâi într-un anumit spațiu, într-un anumit timp, să fii foarte concis și să nu faci greșeli. Asta e proza scurtă. Dar odată cu 1900, lucrurile încep să alunece foarte repede. La scară istorică rămăseseră vreo 400 de ani pe loc și în 20 de ani

explodează literatura în toate direcțiile. Începe destul de contraintuitiv, cu André Gide, care face niște experimente. Dar destul de funambulești, cu personaje și voci care se amestecă, cu o lume care o ia razna în toate felurile. Și după aceea vin părinții romanului modern: Joyce pe partea inovației în text, Proust pe partea cealaltă, mai de adâncime.

Așa apare romanul modern, care, la nivel de construcție, creează spațiul literar în care suntem și azi. Din punctul meu de vedere, nu l-a părăsit nimeni. Nu știu ce cred alții, dar n-a ieșit nimeni din textele acelea. Încă nu știu niciun scriitor să fi reușit măcar să se așeze lângă ele sau să spună că are o a treia opțiune. Asta ne spune că spațiul literar e, de fapt, extrem de limitat la nivel de construcție și că funcționează ca orice structură, pe niște reguli dincolo de care, odată epuizate, nu mai există nimic.

La 1922–1923, regulile erau deja pe masă, se știa exact ce se poate face, cineva rupsese și limbajul în două, cineva rupsese și conștiința, nu mai aveai ce face. Urmează o perioadă de aproximativ 20 de ani în care modernismul extrem merge în paralel cu Thomas Mann și cu alții care au mers pe linia clasică a romanului, într-un fel sau altul, și după aceea degringolada postmodernă.

Ihab Hassan e un teoretician al postmodernismului. El a spus că, până la urmă, lucrul cu adevărat nou al postmodernismului e carnavalescul, ironia asta enormă cu care trebuie să lucreze, pentru că nu mai au ce face. Nu mai ai ce să aduci în literatură. E o problemă, după mine monstruoasă, cu care ne confruntăm toți cei care scriem. S-ar putea, conform glumei cu maimuța care s-ar putea să scrie Shakespeare, să scriem același roman. Nu suntem foarte departe de repetiție, dacă ne străduim un pic să căutăm.

Astea sunt cele trei spații ale romanului, ale prozei și nu sunt așa de multe cum ar părea. Tematic, se mai pot împărți în militante de un fel, militante de alt fel, istorice, dar, la nivel de construcție, sunt lucruri destul de simple. Eu mă uit în biblioteca de acasă, încă am cărțile de teoria literaturii din anii ’50–’60.

Tot ce scrie acolo se aplică 60 de ani mai târziu. Problema cu toate artificiile pe care le-am mai menționat este că și dacă pui acțiunile în paralel, ele vor fi tot consecutive într-un fel sau altul, măcar spațial, în carte. La un moment dat te limitează structura. Poți să faci o casă, dar trebuie să ai structura de rezistență și de acolo ai o problemă uriașă. Toți cei care au construit cândva un perete știu cât de limitat este – și așa e și

literatura. Peretele trebuie să fie într-un anumit fel, altfel cade pe noi. În momentul în care își pierde coeziunea logică a structurii, literatura devine haotică. Am văzut texte care într-adevăr o iau razna în toate direcțiile, dar nu merită efortul. Și atunci în spațiul literaturii, pe tunelul acesta trebuie să încadrăm ceea ce scriem.

Fiind atât de limitat, el este util, pentru că putem împrumuta foarte ușor procedee și orientări. Ni le putem însuși ca atare. Nu e niciun plagiat să iei felul de a spune al celuilalt. Plagiatul se aplică la poveste și chiar și acolo e cu cântec.

Nu-mi dau seama cum poți să spui că două povești sunt la fel. Nu prea-mi dau seama, dar există pericolul acesta. Și atunci, pe structura asta, putem construi ceea ce credem noi că e poveste, dacă există. La propriu, eu zic că nu există acea poveste. Din experiență, pentru că scrii un roman și în capul tău mai scrii o mie. Și de fapt alegi cea mai plauzibilă poveste dintre toate. Îți spun cum funcționează în experiență. Ai câte 100 de variante pentru fiecare continuare și mergi pe una și după aceea iar ai 100 de variante și mai alegi una. Și tot așa. La un moment dat ajungi la un 300–350 de pagini și te oprești. Hai să caut un final că… Totuși. Nu mai citește nimeni. Teoria mea e că, cu cât citim mai mult din acele cărți care s-au clasicizat[26], măcar știm încotro vrem să mergem. Pentru că la un moment dat o să-ți placă ceva sau altceva. Devine inevitabil să-ți placă un fel de scris, să nu-ți placă altul.

Să-ți placă, nu știu, opoziția totală între Joyce și Thomas Mann. Trebuie să alegi un fel în care să scrii. Majoritatea merg pe Thomas Mann, că oricât ar fi de complicată construcția, măcar e ușor de scris. Măcar poți să scrii omenește. Dacă vrei să mergi pe ideea cealaltă, pe ideea de a inventa ceva într-un text, îți asumi faptul că vei sta 20 de ani acolo și s-ar putea să nu reușești să inventezi nimic.

E pățită de mai toți cei care au vrut să inventeze ceva după aceea, nu prea ai ce.

E simplitatea literaturii. E partea aceea simplă care ne ajută foarte mult. Știm încotro vrem să ne orientăm cartea. E un spațiu public al cărții tipărite pe raftul librăriei, care nu ne mai aparține în niciun fel. Jocul și spațiul nostru s-au terminat. Singurul spațiu care contează pentru scriitor, dă-mi voie să fiu idealist cinci minute, e acela în care scriem noi. Restul, ce fac

alții cu cărțile mele, chiar nu e problema mea. Chiar nu pot urmări chestia asta.

Dar am acolo un spațiu redus, al meu, în care încă pot să mai joc ceva. Încă pot să pun în joc ceea ce cred. În momentul în care am pus ultimul punct, nu mai am cu ce să influențez lumea. Acolo e un joc, e, cred, singura parte frumoasă a literaturii. Aceea în care chiar scrii. După aceea, totul e destul de redundant. Când ajungi la a cincea carte, nu mai vrei să vezi pe nimeni. Nu pot să îți povestesc cum e să dai un interviu când îl dai a 150-a oară. El nu mai are ce să te întrebe, tu nu mai ai ce să spui. Discuția s-a terminat dinainte să înceapă. Da, sunt cinci minute de euforie când îți vezi cartea și după aceea urmează să o promovezi și să spui același lucru și ești de fapt un papagal la scenă deschisă. Câteodată se întâmplă și în limbi străine. Poți să devii și mai prost decât ești. Deși tot timpul crezi că ai ajuns foarte jos și nu mai ai unde să cazi, e OK, mai ai loc. Hăul e fără fund.

Cred că ziariștii inteligenți cu care am discutat, și am discutat cu câțiva, știu că noi avem o lecție așa cum ei au o lecție. Dialogul e cu dus și întors. Ei pun aceleași întrebări la infinit, noi dăm aceleași răspunsuri la infinit. Pentru că nu prea avem altele.

Acolo e, cum îți ziceam, frumusețea acestui demers, măcar în cazul meu. Partea frumoasă e când chiar reușești să mai găsești ceva care să te surprindă în ce citești și să vezi cum ai putea folosi tu asta.

E un joc de descoperire. Iei cărțile mari ale umanității și vezi cam ce ai putea să faci din chestia aia. E ca și cum ai fi un mare bucătar și dintr-odată ți s-ar pune în față toate felurile de mâncare din lumea asta și vezi pe care îți place să-l gătești. E o metaforă. Eu am jocurile mele mintale, dar fiecare și le poate crea pe ale sale într-un spațiu, din păcate, destul de bine limitat și definit. Pare foarte mare pentru că bibliotecile sunt mari și lucrurile se repetă la infinit. Dar el, la nivel de structură, e foarte mic.

Asta e marea problemă, că toți lucrăm cu un material extrem de redus. Chiar sărac. Gândește-te că atunci când lucrăm, apropo de spațiu și timp, nu putem să scriem decât din propria conștiință. E foarte greu să-mi spui că scrii din afară. Și atunci, în sala asta și împreună cu toată lumea literară de orice orientare, suntem cu toții limitați, într-un fel sau altul, la spațiul și timpul în care trăim. Lumea pe care o descriem, toți cei un milion care scriem la ora asta în Europa, e aproximativ aceeași. Pentru că alta nu avem.

E foarte, foarte simplu și nici nu putem imagina alta. E o mare problemă. Dacă iei o mie de romane la rând, din o mie de țări – nu există o mie de țări, dar hai să le inventăm acum –, scrise de o mie de oameni diferiți, o să vezi că structura asta, spațiu–timp, e cam la fel. Avem trei procedee pe care le folosim, analepsă, prolepsă, repetiție paralelă și s-a încheiat discuția cu timpul. Și aici intervine problema oricărei contemporaneități. Faptul că, dincolo de ce credem că e noul și ce ar putea fi el, așa cum viețile noastre sunt în mare la fel, extrem de asemănătoare, pentru că avem aceleași lucruri și facem aceleași lucruri și ne ducem în aceleași locuri și orice am face trăim cam la fel. Și literaturile noastre o să fie cu aceleași lucruri, aceleași locuri, în aceeași perioadă, mai mult sau mai puțin, și în esență cam la fel.

Diseminarea, de Jacques Derrida, are câteva propoziții foarte interesante în ea. Una o să ți-o spun eu pe de rost, pentru că mi-a guvernat tot ce cred eu că mai creez, deși încep să mă îndoiesc foarte tare că nu există vreun roman de-al meu scris în chineză, am problema asta – undeva în nord-vestul Chinei cineva a scris un roman de-al meu exact la fel și asta mă ucide. Și cred că l-a scris înaintea mea. Ideea este că în cartea asta, când își începe excursul, Derrida vorbește despre un concept foarte, foarte larg pe care îl numește paleonimie. E ceea ce spun eu despre tunelul timpului.

Și zice, în mare, că există un pericol în a lăsa să circule vechile nume, acela de a instala un regres în lume, zice el. Aici intrăm în spațiul literar. Problema e să reușim să nu o luăm înapoi. El are dreptate. Problema este să-l folosești pe Liviu Rebreanu, dar fără să devii Rebreanu. Ba da, poți. Din păcate, poți. E foarte, foarte greu.

Singura diferență pe care poți să o faci în lumea scrisului e cea stilistică. Hai să mai repet o dată. Deci, dacă vrei cu adevărat să fii diferit, trebuie să-ți mănânci zilele singur. Și trebuie să te uiți la fiecare propoziție și la fiecare virgulă și la fiecare efect stilistic până când îți ies ochii din cap. Până când cartea aia, doar a ta, într-un an, să zicem, chiar sună foarte bine. Asta nu se mai întâmplă. Toată lumea e foarte grăbită și nimeni nu mai stă să cizeleze textul. Cheia literaturii de azi – și asta chiar ține de spațiul literar, de spațiul general literar – e să scrii al dracului de bine și să stai acolo, fără să-mi pui virgulă înainte de „unde“. Să te uiți unde pui punct. E ceea ce fac eu împreună cu încă un nebun din Franța care nu mai publică pentru că nu o să mai termine niciodată romanul.

Încercăm să ducem literatura în locul unde devine recitativ. Doar acolo

literatura mai poate aduce ceva nou. Scriu la un roman și am mai multe versiuni. Nu mai seamănă nimic cu nimic. Pentru că mi-am dat seama că nu mai am unde să mă duc la a șaptea carte. Eu vorbesc de recitativul acela în care să nu mai poți să-i faci nimic, să fie ca un canto, pur și simplu. Când ai pus textul acolo, să nu mai poți să-l redactezi. Să sune atât de bine, încât să-l lași în pace. Aici mai e spațiul în care ne putem duce. Altul nu mai avem. Serios, dacă ne închipuim vreo secundă că toată literatura asta de astăzi, a contestației, a drepturilor omului, a ce mai sunt ele, nu s-a repetat deja de două milioane de ori, batem câmpii. E plină Europa, e plină America de romane care sună absolut la fel.

De ce scriem? Dintr-o generație rămân doi sau trei oameni din milioane de scriitori, sunt doi sau trei care vor lăsa o carte care o să rămână, așa funcționează. De-aia scriem. Pentru că cineva o să găsească ieșirea din repetiția asta, din bucla în care scriem. Dar de fapt literatura e aspirațională. Cineva – la nivel stilistic și de construcție – chiar o să scrie o carte care stă.

Am urmărit zilele trecute un documentar făcut de niște cinici din Occident. În 1913 era un ministru italian, care a întrebat la un moment dat de ce începe războiul. Există trei motive pentru care începe războiul. Banii, banii și iar banii. Așa e și cu lumea asta. La un moment dat nu e obligatoriu să scrii, nu e obligatoriu să publici. O faci pentru că îți place asta. Faci asta pentru că ai luat-o razna și ai timp și resurse de cheltuit în sensul ăsta. Literatura e o chestiune de vocație până la urmă, nu e obligatorie. Dacă ne uităm la trecutul nici măcar atât de îndepărtat, avem senzația că în termeni literari, fiindcă nu mă interesează politica, trăim în cea mai bună lume imaginabilă. Avem acces cam la orice. Să scrii a devenit mai ușor decât oricând, cu niște butoane unde scrii foarte repede și îți editezi textul extrem de repede. Nu văd de ce n-am încerca. Mă rog, în România oricum e o meserie extrem de limitativă și se publică 50–100 de romane pe an la o populație de 15 milioane. Majoritatea nu se vând. Majoritatea stau undeva între 200 și 500 de exemplare. Câteva, 15–20 de cărți pe an sar de 2 000. Asta e piața. La noi, lucrurile se fac chiar pentru frumusețea literaturii. Și încă trăim într-o lume literară, într-un spațiu, cum îmi place mie să-i spun, în care, dincolo de micile războaie de social media, chiar mai ai voie să zici orice, că nu contează. Până la urmă, dacă ieșim pe stradă de aici, de la cursul ăsta, și întrebăm primii zece trecători ce au citit în ultimul an, o să avem răspunsul la importanța acestei arte.

În Franța se publică într-adevăr vreo 80 000 de cărți pe an, au o cifră totală de afaceri mult mai mare, au niște trusturi, au publicitate, dar din astea 80 000 de cărți, de beletristică sunt vreo 15 000, maximum. Majoritatea au un tiraj mediu de 700 de exemplare în piața franțuzească și vreo 200–300 pe an, într-adevăr, fac turul lumii și sunt serioase sau devin serioase prin promovare. Toate literaturile funcționează la fel, pe o masă foarte mare, nedeterminată, pe care se ridică câteva cărți. Ca în orice domeniu. Literatura întotdeauna a funcționat așa. Nici luați la bani mărunți nu putem spune repede zece scriitori din vremea lui Rebreanu. Știi un prozator? E o problemă. Așa funcționează istoria, prin filtrare.

Și ajungem la a treia trăsătură a spațiului. De asta ți-am dat Blanchot – e o carte ca temă pentru acasă, nu e ca orice carte de filozofie, trebuie citită. În timp. E spațiul celălalt, cel care ne interesează doar pe noi, nu mai are nicio trăsătură publică. Spațiul imaginației, spațiul despre care vorbește el, spațiul morții către care tinde toată literatura, care închide literatura. E spațiul metaforei, care azi nu se mai discută, dar care există și va exista întotdeauna.

El acolo vorbește despre textul fundamental, *Igitur*, al lui Mallarmé – *O aruncare de Zaruri*. L-am tradus cândva în română. Ideea este că acolo Mallarmé, ajuns la limita literaturii, inventează un text în care rupe orice idee de coeziune, inclusiv coeziunea dintre cuvinte, logica limbajului, o dărâmă mult mai tare decât Joyce în fragmentul pe care l-am prezentat. La el propozițiile nu mai sunt propoziții, sunt doar cuvinte care sunt puse unul după altul și creează astfel un construct. Și tot textul ăsta, *Igitur*, de fapt trimite la decizia unui om de a se sinucide, care e de fapt decizia lui Mallarmé de a se sinucide. O aruncare de zaruri nu va aboli hazardul, spune undeva, e și subtitlul textului.

El cristalizează tot ce se va întâmpla după. Pentru că e sfârșitul logicii. Nu mai ai ce să-i faci unui text. Odată ce ieși din logica limbajului și el nu mai transmite la nivelul conceptual la care stăm de vorbă, intră în altă parte. Intră într-un fel de filozofie a cărții – ce poate face un text când lași cuvintele să plutească libere într-un spațiu conceptual?

Blanchot trimite la acest text în mod intenționat, pentru că și el tot acolo bate. În fond, cu ce ne ocupăm? Unde vrem să ajungem? Și singurul răspuns rațional pe care îl găsește Blanchot este să ajungem în acel loc de trecere, chiar înaintea morții, chiar acolo unde conștiința s-a cristalizat. Nu

mai poți să o duci mai departe de locul în care toate conceptele sunt la capătul lor. Nu pot fi duse mai departe, pentru că nu mai ai conștiință pentru ele. E un joc întreg. Ăsta ar trebui să fie spațiul nostru, al scriitorilor.

Nimeni nu o să spună vreodată cum e, până nu ajunge acolo. Iar când ajunge acolo, iar nu ne mai spune. E o problemă. Acolo e limita. Da, el e frumos așa și se joacă de-a paradoxul, ca toți structuraliștii și post-structuraliștii, dar el, de fapt, trimite la ideea asta. Până unde? Până când merge ideea de literatură. E imaginația suficientă sau ne putem baza pe datele astea ale conștiinței sau ale conceptului? Cum o construim? De asta ți-am cerut să citești cartea asta. Nu întâmplător, pentru că el pune în joc, aruncă pe masă absolut tot. Tot ce înseamnă ideea asta de limită către care tindem toți. Literatura așa-zis absolută. Dom'le, despre ce e vorba? Nu știm. Dar putem să aruncăm de fiecare dată în joc câteva concepte cu care operăm. E echivalentă cu o filozofie a vieții. Despre ce e viața asta? Al dracu' dacă știm vreunul despre ce e. Lucru pe care iarăși nu putem să-l definim. Ce e frumos în lume? Nu știm. Masa asta, vremea de afară, nu știu. E o problemă când ajungi în absolutele astea. Și, din păcate, orice literatură care se vrea mare trebuie să joace cu ele. Nu poți să joci pe lângă ele, într-o ultrasimplitate a gestului, și să vrei să joci inefabil.

Nu merge chiar așa. Lumea asta nu e așa de simplă cum pare. Și aici intrăm în ceva ce cred că azi nu prea mai există, adevărata literatură. Acolo unde începi să joci la limitele conceptuale.

Ideea este că literatura, dacă vrea să fie literatură și să rămână așa, să devină istorie − visul fiecărui scriitor, dincolo de modestii și alte prostii de-astea de scenă −, presupune să ajungi în zona aia în care reușești să îi spui omului ceva despre limitele lui ca om. Și acolo să reușești să transmiți emoții. Dacă aș ști să îți spun procedeele, ar fi extraordinar. Nu le știu pe toate, dar știu să folosesc câteva dintre ele.

Așa sunt toate cărțile. E soarta lor, așa arată, sunt foarte grele. Nu pot fi ușoare, n-ai cum. Nu poți să fii adânc și să joci cu conceptele mari și în același timp să scrii ușor. Nu mai merge. Am încercat. Nu sună așa, a comedie bufă? Parcă te iei singur în glumă. Gravitatea textului vine la un loc cu seriozitatea lui. Cu cât e mai adânc, cu atât devine mai grav și mai tragic la un moment dat. Așa funcționează. Cu cât tonul coboară și se duce înspre tragic, cu atât textul devine mai adânc. Întotdeauna. Dar trebuie să te duci acolo. Iarăși, e un joc, e un spațiu literar anume care merită tot timpul

explorat, spațiul nebuniei. E un loc în care chiar e loc tot timpul. Pentru că acolo ai o justificare să renunți la logică. În sfârșit, cineva îți dă o justificare. Personajul ăla nebun sau nebunia în sine a lumii îți justifică ieșirea din structura extrem de strâmtă în care lucrezi.

Când lucrezi cu un nebun, bineînțeles că știi că mintea lui funcționează altfel. Problema este că trebuie să găsești tu soluția de a funcționa altfel. E foarte greu să fii altcineva decât ești tu, trebuie să găsești resursele înăuntru. Eu cred că în fiecare dintre noi stă un filozof foarte adânc, un nebun de legat, un sadic, chiar un criminal în serie. Avem toate datele astea.

Riști să aluneci pe suprafață într-un balet superbissim până când amețești și să nu găsești absolut nimic până când nu te oprești. Ei bine, ca procedeu, acolo unde ți se pare că ai un punct de ruptură trebuie să încerci să te-ntorci. Deci, scrii, scrii, scrii și unde ți se pare că nu mai poți să te duci înainte, că nu mai ai ce să faci, trebuie să o iei înapoi. Trebuie să faci un pliu. Așa funcționează procedeul. Și te duci în direcția cealaltă și iar se va bloca și iarăși faci un pliu. În capul meu e un tort de clătite, mi-l ofer la fiecare ocazie.

Îți zic secretul: scheletul poate să-l facă aproape oricine. Problema e să treci de el. Dacă rămâi pe schelet, n-ai ajuns nicăieri, ești într-o poveste banală pe care o putem scrie cu toții.

Și totuși nu poți fără el. Trebuie să ai niște coordonate de pornire. Noi putem cu el, dar vom rămâne în inima banalității poveștii standard, pe timp și spațiu, și pe niște personaje și pe niște întâmplări. Dar scheletul nu te va ajuta niciodată să intri în adâncime. Nu te duce nicăieri structura aceea. Însă, în partea cealaltă, în spațiul literar real, scheletul nu te poate transporta. Nu are în el aproape nimic util. Scheletul de acolo e filozofie. Serios, oricât ar suna de ciudat în ziua de azi, când toată lumea îți spune fii simplu, fii prostuț, vinde-ți cartea, fă ceva, scheletul rămâne tot fenomenologic, că e vorba de literatură.

Acolo mi se pare mult mai utilă *Originea operei de artă*, atât de simplă cum e ea. Ar trebui să fie lectură obligatorie ca să te apuci de scris. Cred că aș da examen: să legi o operă de artă de Heidegger, să știi unde duce literatura. După aceea să-l citești pe Blanchot, să vezi ce înseamnă imaginație. Dar, iarăși, trebuie să ne ducem în cărțile astea atunci, pentru că eu o să pariez până la sfârșitul încercării de a face literatură că singurul loc în care putem merge e totuși conștiința cu stările ei limită. Acolo mai e loc

să faci literatură. Într-un fel, în altul, fiecare putem. Restul e tehnică. Tehnica se învață. Există școli de inginerie, școli de literatură, școli de zugrăvit.

Jocul e infinit. Jocul filozofiei nu se poate termina. Și aici lucrurile se potrivesc foarte bine. În fond, literatura întotdeauna e un efect de limbaj. Literatura e un efect foarte controlat al limbajului pe care îl folosim zi de zi, dacă e să-i dăm o definiție. E singura definiție pe care o acceptă literatura.

E un limbaj foarte, foarte cizelat, foarte lucrat. Și filozofia, în esență, e cam același lucru.

Doar că, în loc de cuvintele pe care le folosim noi, folosește jocul conceptelor și cum devin ele unele din altele, cum se explică unele pe altele până când mai creează un concept și tot așa. Și aici, la intersecția asta, mai putem construi câte ceva.

Cazuri extreme. Pentru mine a rămas un exemplu de construcție. Acum 25 de ani, când trebuia să trăiesc din ceva, traduceam cărți de Robert Ludlum, de Sandra Brown, de J.D. Robb. Ce era pe la editura Orizonturi. Și am descoperit în scriitorii extrem de simpli niște maeștri ai structurii pe care clasicii literaturii nu-i pot egala aproape niciodată. Clasicii literaturii sunt niște oameni neatenți.

Adevărata construcție o găsești la un Robert Ludlum, care îți face un roman de spionaj de rămâi fără cuvinte. Un trilion de detalii care se potrivesc și îl bănuiesc că avea și 5 000 de pagini cu detaliile alea.

Încă se potrivește fascinant și are 500 de pagini cartea aia.

Faci o singură greșeală, structura se rupe. Eu am învățat foarte mult despre construcție de la oamenii care par banali, dar nu, ei sunt adevărații maeștri ai poveștii. Dacă vrei să înveți să scrii povești, nu te duci la Proust. Că n-a reușit nici el. Te duci la cel cu violetele albastre[27].

Nimeni nu o să spună vreodată până nu ajunge acolo. Nu o să ne spună nimeni. Și când ajunge acolo, nu ne mai spune iar. Deci e o problemă. Acolo e limita.

Spațiul literar e – parte din spațiul literar –, mă scuzați, umplutură. Spațiul fizic din carte. În orice carte de 300 pagini, 200 pot dispărea la modul „uite așa“. Putem să renunțăm la ele, dar unde ar mai fi frumusețea dacă nu batem câmpii?

Literatura contemporană e foarte mult orientată exact pe ceea ce discut

eu, pe structurile astea de suprafață, pe întâmplarea simplă, pe încercarea disperată de a transmite un mesaj. Dar disperată. Pe încercarea de a milita pentru nu știu ce sau altceva. Și drumul ăla al adâncimilor, al gândirii a rămas cu stilul. Elitismul, așa cum a fost înțeles, azi e doar o glumă. Elita, orice elită sociologic vorbind, e în primul rând socială. Elita e formată din aceia care câștigă 5 000 de euro pe zi, nu din cei ca noi. Nu din cei ca mine, în orice caz.

Scriitorii ăștia adânci, cei câțiva care mai există, chiar prosperă. Pentru că sunt puțini. Da, uite, mai lângă noi, aici, e László Krasznahorkai, care lucrează cu niște stări limite ale lumii, așa, niște lumi foarte închise, foarte nebunești, foarte apăsătoare.

Asta trebuie să încerci. Să te duci în locurile alea, în limitele conștiinței, ale lumii.

Mari salturi în locul acela nu se fac. Dar sunt niște pași mici care pot fi făcuți. Avem și noi loc să ne jucăm de-a prăbușirea totală. Hai să vedem care e cel mai nebun personaj pe care îl putem inventa, cea mai nebună situație, cea mai dementă moarte, cea mai, nu știu, aici totul e numai din superlative. Că altfel, în lumea asta Netflix, mă tot gândesc așa, ăsta e un gând care revine, în lumea asta Netflix, Amazon și ce mai e, să reușești să surprinzi pe cineva cu ceva chiar a devenit un miracol, serios. Oamenii știu atâtea povești și pur și simplu se inventează în fiecare zi cel puțin zece povești extrem de complicate care devin filme, le fac scenariștii. Și cu astea trebuie să ne batem noi, într-un spațiu care, cel puțin în România, e din ce în ce mai mic: al literaturii. Când toată piața occidentală crește, la noi scade. Nu știe nimeni logica, dar scade. Măcar, cum spuneam mai devreme, ne permitem absolut orice. Că suntem într-o lume a dublei elite intelectuale – elita care scrie și elita care citește.

Cumpără cărți doar cei care au citit înainte. Nu aducem niciun cititor nou. E așa cum e. Devine aberant. Nu știi cum e să faci o lansare de carte când ești la a șasea, a șaptea carte și în orice oraș te duci, vezi aceiași oameni.

Și atunci ai o anumită libertate și la un moment dat eu sunt convins că din libertatea asta, într-un fel sau altul, literatura asta din Est, care e complet prăbușită, o să reușească să găsească o cale.

Olga Tokarczuk a luat Premiul Nobel. În rest, în est, îl avem pe Krasznahorkai, care e un mare scriitor și care a devenit vestit prin colaborările cu Béla Tarr: romanele lui au devenit scenariile filmelor

capodoperă ale lui Béla Tarr.

E tot spațiu literar, dar e ăla editorial. Să zicem că publici o carte în România, cartea X, și vrei să ajungi cu ea afară, peste Austria. Știi cum arată cerințele la agenții? Ai văzut vreodată? Ai intrat pe o pagină de agenție? Trebuie să intri să vezi. Au acolo un set de cerințe și îți spun foarte clar: 25 000 de semne, CV de două pagini, poză 20 de grade la stânga. Dacă ceva nu se potrivește, ești out.

La noi agențiile nu vin pentru că nu cred că suntem rentabili. Asta e marea problemă. E problema eternă a literaturii române promovate. La noi, binecuvântarea acestei literaturi, chiar nu glumesc deloc, e ICR. Dacă nu era instituția asta să plătească acele traduceri care s-au făcut în ultimii 20 de ani (cam 98,9% sunt plătite de ICR), literatura română nici nu exista. Prin instituția asta s-a creat un fel de program de țară care a dus la plata a mii de cărți.

Dom'le, adâncimile sunt de un singur fel. Nu sunt de șapte feluri, metafizica e de un singur fel. Cumpără de undeva *Metafizica* lui Aristotel, vorbesc serios, și acolo avem liniile generale ale gândirii umane. *Un veac de singurătate* e ultima carte cât de cât adâncă care s-a și vândut. Care chiar e tradusă în vreo 50 de limbi, cred, și are peste tot tiraje destul de mari cât să însemne ceva.

Nu știu, ți-aș da o temă, dar mi-e să nu devin macabru. Ca să lucrezi un pic cu limitele conștiinței. Încearcă să descrii o moarte. Încearcă să descrii acțiunea din timpul unei morți. Poți să joci un joc de oglinzi și să-i pui și pe cei din jur să o vadă, dar cheia acestui text pe care ți-l dau ca temă este să te pui în pielea celui care moare. Și atunci o să vezi ceea ce spuneam mai devreme, anume că percepția și conștiința noastră sunt limitele literaturii pe care putem să o facem. Cu toții o să ne imaginăm propria moarte. Suntem legați pe trupul ăsta. Nu ne desface nimic de el. Numai pe ăsta îl avem. Altul nu.

Dar încearcă exercițiul ăsta, să lucrezi un pic cu limita conștiinței, să vezi unde te duce. Încearcă să reformulezi textul folosind aceleași cuvinte. Pune semnele de punctuație altfel. Încearcă să faci jocul ăsta, l-am tot spus. Treci de la frază foarte lungă la frază foarte scurtă. De la succesiuni de imagini la o imagine din asta totală, care vine fără virgule și tot așa. Și încearcă să lucrezi cu forma textului și unde ți se pare că e cel mai bine, acolo rămâi. Că stările astea ale conștiinței le abordezi într-un fel, cum o vezi, și după

aceea începi să le modulezi stilistic. Și vezi unde merge. Poate să fie o frază lungă de două pagini, poate să fie o enumerare de 80 de propoziții foarte, foarte rapide, pot să fie niște paragrafe care sunt fraze, sunt mai multe feluri de a aborda problema dată. Și vezi care merge.

Aici chiar e un exercițiu mai complex. Și încearcă să nu schimbi textul. Când schimbi stilul, schimbi doar stilul, textul să rămână același. Nu e numai punctuația, schimbi respirația textului. În momentul în care unești două propoziții, obții o frază mai mare, mai pui una, obții o frază și mai mare. Și obții un fel de suflu al povestitorului, pe măsură ce lungești fraza. Un ritm.

O să ai și experiența mai pățită, o să rămâi cu prima. Să vezi că nu merge modulat și să te întorci la prima. Modulația asta chiar nu merge întotdeauna. Dar în esență e un exercițiu complex și nu e nevoie de distanță foarte mare, nu e nevoie de volum.

E nevoie doar să încerci să te pui în mintea unui personaj care moare și să-i modulezi vocea până când ți se pare că e cât mai veridică. Trebuie să ne oprim la maximul de adevăr uman, care deja bate înspre adâncimile despre care am tot vorbit. Ce face conștiința umană când știe că se oprește? Acolo suntem. Cam la ce te gândești în ultimele două minute? Ce-ți trece prin fața ochilor?

Artaud. A trecut prin niște experiențe-limită cu drogurile și la un moment dat una dintre aventurile lui a fost cu Anaïs Nin, cea care mai înainte a trăit cu Henry Miller. În experiența lui cu Anaïs Nin era extrem de drogat și la un moment dat a început să-și scrie stările-limită și a început să scrie o chestie pe care nu a terminat-o niciodată pentru că a revenit din criza aia, să încerci să-ți ții respirația până când te oprești de tot. E fraza care definește, după mine, stările-limită ale conștiinței.

CURSUL 5.
PERSONAJELE

Vorbim despre personaj. E într-un fel simplu, în altul e complicat. În afară de personaj nu prea există nimic într-o carte, pentru că nu putem scrie în afara propriei percepții și nici în afara propriei persoane. Și atunci personajul acela, chiar dacă îl despărțim în 30 de persoane diferite, rămâne tot o parte din noi. E foarte, foarte greu să fie altcineva în vocile narative. La Kafka, de exemplu, celebrul domn K e în mod vizibil chiar Kafka. Și el împăturește acele texte pe care oamenii vor să le numească romane în jurul acțiunilor acelui personaj care parcă nici nu există. Parcă nici nu poate fi real, niciodată. Nici în colonia penitenciară nu reușește să rămână real. Și avem acolo exact ce spuneam. În fond, personajul, tăria sau slăbiciunea lui țin de cum îl controlăm, de cât de conștienți suntem că de fapt lucrăm cu propria percepție și cu ceea ce știm. Aici e limita oricărei cărți sau a oricărui text. Cum nu știm un lucru, nu mai putem vorbi despre el. Chiar și la Cărtărescu e la fel. Are un singur personaj indiferent ce romane scrie. E tot el. Mie mi-e frică de ele. Personal. Mi-e foarte, foarte frică de personaje. Indiferent de care sunt, pentru că acolo poți rata cel mai ușor. Acolo poți falsa foarte tare, pentru că ce se cere e să reușești cât de cât, nu o să iasă niciodată 100% să te disociezi mintal, să creezi o altă perspectivă de fiecare dată.

Asta refac cel mai mult când scriu. Cum vorbesc oamenii? E cea mai mare problemă: cum îi facem să vorbească? Și mi-am dat seama cum se face. Povesteam la un moment dat cum reușesc eu să fac dialogul să pară că se duce bine, când de fapt nu a existat niciodată un dialog inițial. Îmi scriu textul și unde mi se pare mie, rup pur și simplu propozițiile una de alta și le așez ca și cum ar vorbi mai mulți oameni. Am tot jucat acest joc, e aproape de neexplicat. În timp ce scrii, pe măsură ce construiești o carte, începi să fii oamenii aceia fără să-ți dai seama exact cum. Și în jocul personajelor se creează în text un fel de dialog care persistă. Îl găsești, dacă îl cauți. Oamenii aceia, din ce am înțeles eu tot făcând chestia asta, vocile

acelea narative care sunt personajele intră și ies în și din propriul discurs fără să le putem controla foarte bine. Intrăm în zonele scrisului care nu mai sunt atât de limpezi. Nu dăm enter și schimbăm paragraful, nu merge chiar așa. Cred că ține de un cuvânt pe care l-am evitat mereu, de fler. Sau, nu știu, de talent. Pentru că altfel e foarte ușor să luăm cărțile și să demontăm aproape orice personaj și să vedem unde e creat, cum se frânge în text aproape fără niciun motiv și tot așa.

La fel, știu din experiență că cele mai bune cărți pe care le-am citit sunt întotdeauna acelea care încep cu acțiunea unui personaj. Nu pot să explic de ce și nu cred că cei care au făcut și fac asta chiar o fac intenționat. Nu toți, în orice caz. Partea tragică e când începi. La sfârșit, să zicem că tăiem undeva, dar începutul e nenorocirea. Ideea este că dacă ești atent, în momentul când te pliezi pe acțiunea unui personaj și rămâi cu el acolo în mișcările lui, în gesturile lui, zece, cincisprezece, douăzeci de rânduri, cartea parcă începe să fie mai umană. Pentru că, de fapt, ce se produce acolo e un efect de identificare a cititorului cu textul și cu un fel de sine care citește și se implică în poveste. Acolo apare în mod direct lectura de identificare. Ne identificăm cu persoana aceea despre care se vorbește în carte și intrăm în pielea ei și în felul acesta intrăm în carte. E un truc destul de bun ca să începem o povestire sau un roman. Pornește dinspre personaj. Nu dinspre mai multe personaje, nu dintr-un dialog, nu dintr-o descriere care de cele mai multe ori ratează extraordinar, chiar dacă nu trebuia să fie așa. Pornește din personaj și fă chestia asta.

Am descoperit, testând, că e mult mai bine ca la începutul romanului, acolo unde stă miza cărții, personajul să nu vorbească. Chiar nu e cazul să-ți testezi capacitatea de a-l face să vorbească de la început. Pentru că s-ar putea să nu știi cum. Inițial, când te apuci să scrii, fă-l să se miște. Și prin intermediul lui începi să construiești spațiul și timpul romanului, încet, încet. Oricum o vei face, instinctiv. Acolo ține cumva de arta povestirii, pe care putem să stăm aici încă 30 de ani și nu pot să o explic. Nimeni nu poate. Nici Philip Roth – și uite cât a scris. Și n-a reușit. Dar ideea este că acolo mi se pare mie că e partea foarte puternică a personajului. Statistic sau la bunul-simț, dacă reușești să scrii o primă pagină care să-l țină pe cititor, cartea ți-a ieșit 80%. Așa funcționează. Nu știu să explic, dar așa funcționăm toți. Prima pagină contează aproape cât toată cartea. Eu încerc să mă educ pe mine, pentru că tot tratându-mi romanul de un an de zile,

crede-mă, toate tehnicile astea le-am încercat și le-am tot încercat și tot nu-mi iese ce vreau eu.

Trebuie să fim foarte atenți, se pot face foarte multe greșeli cu personajele. Ca să le facem să fie diferite, trebuie să avem grijă la câteva trucuri, adică ticuri de limbaj. Când vorbim, folosim toți niște repetiții și facem asta tot timpul. Și acelea, dacă le folosim aplicate la persoane, ne pot identifica personajele, alături de obsesiile care trebuie să revină într-o carte – obsesiile unui personaj. Personajele tot repetă niște lucruri. Cărțile se repetă foarte mult. Acum, cine citește atent știe cât de tare se repetă cărțile. Pentru că altfel rămânem iar la 50 de pagini și avem o nuvelă. E și acolo de construit. Acea primă pagină întotdeauna o recitesc și cred că o repet în diverse ipostaze de 30 de ori în fiecare carte. Altceva nu am în afară de primul sentiment, acela cu care am început cartea. Știu: asta o să se întâmple. Și de acolo, cum îți ziceam, apar pliurile alea pe care le tot întorc. Practic, prima pagină o întorc în pliurile alea până ajung undeva unde mă interesează. Pentru că e clar că la început, indiferent cât de dur ai intra, riști să dai deznodământul cărții. Există riscul ăsta. Să intri foarte dur și să pară că ai făcut o chestie foarte mișto și să te pomenești că tu îți scrii cartea, dar de fapt ai explicat-o în primul paragraf. Nu știu cât ți-ai verifica vreodată textele când le scrii, ca să revii cam a treia, a patra oară peste ele. Atunci începi să vezi.

Tocmai când ajungem la chestia asta cu personajul suntem în poveste și acolo e foarte, foarte complicat. Pentru că ține de atenția la noi înșine și de capacitatea de a tăia ceea ce faci – care pentru un scriitor trebuie să fie esențială, serios. Trebuie să-ți găsești puterea sufletească să-ți spui că ceva nu merge bine. „Chiar nu sunt un geniu.“ E foarte greu să spui chestia asta când ai scris o carte. Și să începi să tai. Și să modifici. Nu tai în descrieri, pentru că pe acelea le faci o dată și le lași acolo. Tai tot timpul în încrengătura asta pe care o faci cu oamenii sau cu un singur om, cum se întâmplă să scrii câte o carte din perspectiva unui singur om. Și nici nu știi de unde să o apuci[28].

Dar să revenim la personaj. Nici nu o să îndrăznesc să îți dau o temă să-l introduci. Asta trebuie să rămână pentru fiecare. Dar trebuie să o gândești și o să încep să vorbesc de aici, pentru că n-am de unde din altă parte. Trebuie să te gândești la noțiunea de voce narativă. Vocea narativă e

subtonul care dă toată cartea și care e stilul, vine un strat care e cel palpabil, vocea, cu care scrii și pe care singura ta soluție ca scriitor e să încerci să o controlezi la infinit. Pur și simplu. Să încerci să-i controlezi fiecare inflexiune pentru că alta n-ai, ai doar vocea aceea care pur și simplu vorbește în text. E vocea reală din text, vocea narativă. Pe măsură ce numărul de personaje crește, ai câte două voci pentru fiecare. Una foarte redusă, pe care vorbește și pe care o controlăm foarte ușor, de fapt. Și cealaltă, cea pe care gândește personajul. Trebuie să fim destul de perspicace cât să ne dăm seama unde lucrăm cu prima și unde lucrăm cu a doua. Și care dintre personaje, în pasajele acelea care n-au dialog, se potrivește cu vocea narativă. Așa funcționează un text literar, în principiu. Foarte puțin dialog și după aceea o parte fals povestită care, de fapt, e spusă din perspectiva unui personaj sau altul. Și acolo avem vocile acestea care funcționează ca un fel de realitate a cărții.

Altceva nu avem.

Dacă luăm orice carte și o deschidem, din asta e făcută. Din niște voci care povestesc ceva. Niște perspective, să le zicem, narative. O să repet până când nu voi mai putea. Indiferent cât crezi că e bine și cât ți se pare că ai fost de genial în momentul acela, mai citește o dată și de fiecare dată o să descoperi că mai poți finisa un pic, mai poți umbla la ele, pentru că problema ta rămâne. Vocile acestea narative pun în scenă un război care nu se va termina niciodată. Ideea e că trebuie să fim concișI și mai e ideea cealaltă, anume că, de fapt, cartea nu poate să rămână la 50 de pagini unde ar suna perfect și trebuie să se ducă la minimum 200.

Noi trebuie să controlăm lucrul ăsta. Avem timp, avem spațiu, avem perspective auctoriale. Ne-am așezat cu camera dintr-o parte în alta, dar ajungem tot la chestia asta, la simplele voci pe care trebuie să le manevrăm. Și acolo e o chestiune de gramatică. Până la urmă, scrisul se reduce la formulare. Ideea e că vocile narative și personajele țin de gramatică. Dacă citești replica din roman și omul acela vorbește cu virgule – mai are puțin și zice „virgulă“ –, nu înțelegi. Totul ține de un control al gramaticii. Vocile acestea narative, personajele – suntem noi. Vocile acestea sunt o construcție gramaticală și se învață până la clasa VI-a. Toate cărțile mari despre care vorbim întotdeauna cu mirare sunt foarte muncite la nivelul ăsta. Foarte, foarte muncite.

Cel puțin la noi în proză, dar și într-o parte din proza din Occident, numai

că ei au de 15 ori mai mult decât noi, în fiecare țară cel puțin de 15 ori, personajul contemporan tinde să devină oglinda societății. Și mai rău de atât, tinde – acolo unde există un pic de succes – să reflecte, o să râdeți, Facebookul. Chiar se întâmplă chestiile astea. Oamenii scriu pe teme care funcționează ca trigger social. E, din experiența mea, total greșit. Nu va rămâne nimic. Scandalul de pe Facebook de săptămâna asta nu mai există vinerea viitoare.

Cărțile care țin și care sunt construite pe personaje solide sunt despre generalul uman. Așa a funcționat literatura întotdeauna. N-a rămas aproape nimic în istorie din ce e conjunctural. Și atunci, literatura și personajele ei, că suntem la tema personaj, se îndreaptă către cele cinci mari teme ale oricărei literaturi, care sunt viața, moartea, iubirea, natura și omul, bineînțeles. Ideea este: cu cât te apropii mai mult de o temă general umană, cu atât cartea are mai multe șanse să rămână. Pentru că temele acelea nu se schimbă. Dacă scrii o carte despre moarte și o scrii bine, peste o sută de ani cartea aia va fi valabilă.

Joyce putea să facă un roman politic. Era irlandez, deci avea cu ce. Nu l-a făcut. Thomas Mann avea la dispoziție ditamai Holocaustul. Nu-l amintește aproape nicăieri. Soția lui era evreică și el era fugit din Germania și era oarecum refugiat în Statele Unite și tot așa. Nu-l amintește. Kafka a avut atâta material social. A ales să-l metaforizeze. Ce se întâmplă acolo nu e chiar așa haotic. Oamenii ăștia au înțeles și am înțeles și noi, cei care am citit foarte atent. De fapt, ei s-au dus pe generalul uman pentru că știau foarte bine că temele acelea vor rămâne. Și știau la fel de bine că lateralul, conjuncturalul, ce se întâmplă în 1910 toamna, la un moment dat trece.

Gândește-te cum a fost pentru cei care au scris romane la 1910 despre marele tumult al epocii industriale și a început războiul în 1914. Tot ce au făcut ei a fost zero. S-a terminat războiul, a început criza. Au scris despre criză. S-a terminat criza, a început Al Doilea Război Mondial. Au scris despre el. S-a terminat și tot așa. Cine a scris despre pandemie s-a pomenit în războiul din Rusia. Se termină războiul. Dar știi ce mai începe? Că nu o să se termine scandalul. Asta e clar.

Ia-ți de la bibliotecă o carte de Eschil, de Sofocle sau de Euripide. Nu glumesc. Sunt publicate la ESPLA, cred că a făcut și Humanitas ediții, nu sunt sigur. Iar în tragediile antice caută corul. Tragedia are următoarea formă de construcție: teză, antiteză, protază și cor. E în patru pași. Corul

vine și spune viziunea general umanului asupra a ceea ce se întâmplă în tragedia antică. Acolo poți învăța cum făceau oamenii acum 2 500 de ani ca să-și schematizeze ce se întâmplă într-o voce narativă oarecum obiectivă, care spune în ce fel privește umanitatea ceea ce se întâmplă. Citește *Oedip rege*. E și frumoasă, în felul ei ciudat, pentru că tragedia care se povestește nu o găsești în tragedia lui Sofocle. Aproape că nu o găsești. E atât de frumos făcută piesa, încât ea e creată mai degrabă la nivelul intuitiv. Nici nu-ți dai seama când se întâmplă tragedia, pentru că în oceanul ăla de versuri punctul culminant e foarte puțin, e foarte, foarte restrâns. Atunci poți să te uiți la construcția acelei tragedii și ea va funcționa la nivel de construcție chiar și pentru un roman – cum sunt ele făcute pe acte și pe voci și pe scene. Te învață foarte bine cum să șurubărești un text. O tragedie antică se citește și ușor, poți să înveți din ea cum să-ți faci schema – asta e partea bună a dramaturgiei, faptul că ei sunt mult mai așezați în spațiu decât noi, care scriem paragrafe de zece pagini. Ei sunt mult mai atenți la ce fac.

Odiseea e și mai frumoasă și mai puțin film de groază, dar *Iliada* e cel mai tare film de groază. Dacă vrei să vezi un adevărat film de groază în imaginație, citește *Iliada*. Serios, mai multe capete tăiate și dezmembrări și mațe nu găsești niciodată, nicăieri. Tragediile acelea au rămas modelul general al literaturii. Ele au fost prima formă de literatură, aproape prima care s-a păstrat după dialoguri și după micile tratate ale presocraticilor, care sunt așa cum sunt – 300 de pagini.

Sunt convins că dacă cineva reușește să prelucreze chiar și azi un text antic – chiar e o temă de gândire să iei o tragedie antică și să o folosești în cheie contemporană –, iese o mare carte. Bine, s-a făcut de o mie de ori, dar dacă mai încearcă cineva, va avea același impact. Și rezultatul provine din ceea ce spun eu, din faptul că pe orice epocă pliem textul acela, se potrivește. Pentru că el nu vorbește despre conjunctural, despre ce e în jurul nostru, el vorbește despre ce e în sufletul nostru. La 1700 sau în primăvara lui 2024, omul e același. Diferența e că noi avem telefoane și ei n-aveau. Ne-au stricat mintea aparatele astea, dar în rest nu ne-am schimbat așa de mult. După ce citești *Oedip* sau *Rugătoarele* sau *Antigona*, care pentru mine e capătul literaturii într-un fel sau altul – nu neapărat prin temă, cât prin formă –, încearcă diverse experimente. Scrie pe tema aceea, să vezi cât de ușor scriem toți pe aceeași temă la 2 500 de ani după. S-au păstrat prin

mituri și noi nu facem decât să-i repetăm, pentru că de fapt soarta acelei Antigone, soarta Casandrei, soarta lui Oedip s-au repetat de-a lungul istoriei de un milion de ori într-un milion de ipostaze. Doar că Sofocle și Eschil și Euripide le-au spus primii. Și după aceea toți îi prelucrăm pe ei.

Când s-a inventat romanul modern, când au început să-l inventeze din mici șuruburi și din piulițe și din ce mai aveau, s-au raportat direct la miturile din tragediile antice – chiar și modernii care erau atât de deștepți și atât de talentați, pentru că nu e nicio îndoială că nu e suficient să fii deștept. Erau și foarte talentați, că altfel nu le-ar fi ieșit. Ei s-au raportat direct acolo. Au sărit peste 2 000 de ani de istorie și cum se raportează Ulise? Păi, direct la Homer. Fără multe vorbe, ajunge direct la Homer. Celelalte romane moderne sunt fie din *Antigona*, fie din *Casandra*, fie din alte mituri care s-au păstrat. Pentru că intuiția aia a oamenilor care scriau tragedia antică și făceau acele prime personaje nu mai poate fi decât repetată, din păcate. Ei au făcut-o prima dată. Noi nu putem decât să facem a doua oară sau a mia oară. Din păcate, nu o să putem scrie un *Ulise* nou, care e viclean și deștept și care străbate toată lumea și care ne dă structura oricărui roman. Nu putem decât să repetăm și să finisăm mai bine decât în textul acela care e cules și păstrat și versificat, așa cum e el, că dacă îi citești istoria te crucești, nu are nicio legătură cu ce citim noi.

Și nu vorbesc întâmplător, pentru că, atunci când creăm acele personaje, trebuie să punem în ele toată istoria literaturii pe care am menționat-o anterior, acel timp al literaturii care trebuie să fie în vocile narative și să cuprindă inclusiv straturile stilistice pe care merge literatura, de la o epocă la alta, dar trebuie să se raporteze și acolo, la fondul acela general pe care a pornit ideea de creație. Când oamenii au început să se întrebe de ce murim. Când au început să se întrebe de ce sunt stele pe cer, nu știu, micile întrebări care au rămas până acum neatinse, sunt tot acolo. Vorbim de cărți serioase. Cărți din acelea care să îl facă pe celălalt să se întrebe la rândul lui, să-și pună întrebările esențiale. Problema e că fiecare carte, prin personaje, prin acțiune, prin localizare, nu face altceva decât să repete un pic diferit alte cărți. Cărțile se fac din cărți, știi? Există și tipul acela de literatură – literatura comparată tematică. Există profesori, eu am avut unul, care povestesc cum a străbătut o temă istoria. Și rămânea aceeași temă, în esență. Să ne gândim doar la secolul XX și cum tema războiului apare după războaie, în România. Cum tema iubirii n-a murit niciodată. E acolo pentru

că ne îndrăgostim toți, la un moment dat ne certăm, așa e viața noastră, urâtă. Putem să rafinăm toate aceste teme.

Mă voi repeta: le rafinăm doar stilistic. Oricât am vrea să aducem ceva extraordinar de nou și oricât am crede că lucrul pe care îl facem (stilul, construcția) e nou, la un moment dat tot o să repetăm pe cineva. Și atunci soluția noastră de ieșire din repetiție e să rafinăm stilistic și să scriem din ce în ce mai bine. Căutând altceva în cartea lui Philip Roth, am fotografiat un paragraf dintr-un interviu și l-am pus pe Facebook: omul avea dreptate, până la urmă nu prea contează ce vrem noi să punem în carte, pentru că cititorul va citi tot ce citește el și va interpreta în felul lui. Datoria noastră e să rafinăm discursul. Până și Roth credea același lucru. Nu avem nicio legătură. Dar ideea este că el era conștient, probabil după 60 de ani de carieră și după atâtea conversații cu scriitori mari, că noi influențăm foarte puțin din ceea ce gândește cititorul despre cartea noastră. El/ea vine cu niște idei gata făcute. Va crede ceea ce crede. E foarte greu să-i scoatem pe oameni din ale lor. Foarte greu. Știm și din experiența domestică și din cea generală, dacă un om crede ceva, cam aia e. La fel e și cu cărțile.

Au mai spus-o și alții. Există puterea lor de a te face să te gândești, să te schimbi. Cărțile nu schimbă pe nimeni. Eu am trecut printr-o experiență mai ciudată la un moment dat și am ajuns la limita unei dependențe foarte, foarte urâte și am trăit o vreme, vreo doi-trei ani din viață, într-un cerc de oameni care ajunseseră la capătul experienței. Aveai de ales între droguri, băutură și restul lumii. Și ce am descoperit e că frica te schimbă foarte tare. Uite, acum citesc tot timpul. Cu asta mă ocup. E jobul meu. Cea mai bună idee ca să faci literatură mare, care rămâne și care cumva te și fixează în conștiința omului – pentru că vorbești cu omul despre ceea ce îl interesează pe oricare –, e să rămâi la temele acelea pe care le-am enumerat. Să-ți iei, ca supratemă a cărții, ca glob invizibil în care pui cartea, una dintre temele acelea, general umane. Cum ar fi căsnicia. Scrie o carte despre căsnicie. Cu ea se va identifica 99% din populație. Pentru că toți trăim aceeași situație. Scrie despre moartea unui părinte – aproape toată lumea a trecut pe acolo. E o nenorocire de care nu poți să scapi. Și atunci lectura de identificare e mult mai aproape. O să crezi că ce spun nu e despre personaje, dar de fapt este. Pentru că astea sunt personajele adevărate ale cărților, nu persoanele alea pe care le inventăm și le facem să vorbească între ele. Alea sunt chestiune de tehnică, de rafinare a textului.

De fapt, personajele sunt aceste teme pe care le punem în cărți. Și despre ele vorbesc. Și uite, o să-ți mai dau o temă la fel de absurdă ca cea discutată anterior, o chestie care mă macină, dar e și ușor și greu de făcut. Încearcă să faci într-un paragraf un personaj care înnebunește. Într-un paragraf sau două să redai exact trecerea dintre normalitate și nebunie. Și acolo, încercând să faci saltul, o să vezi cum literatura și creația rămân ceea ce am spus întotdeauna: un efect de limbaj. Nimic altceva. E o chestiune care ține de cum controlezi limbajul înnebunirii, pentru că altceva nu ai la îndemână. Și folosește-te de locurile psihiatrice comune. Căutați definițiile comune. Vezi cum se deteriorează limbajul unui nebun.

Intră în ideea de delir, să zicem. Caută câteva deliruri și citește-le. Le vei găsi în literatura psihiatrică – transcrierea delirului. Ce trebuie să faci e să treci de la un limbaj organizat la alt limbaj organizat, care e al delirului, pentru că delirul, citez din Freud, e întotdeauna organizat, doar că e altfel. E ilogic. E un exercițiu foarte bun ca să vezi că, de fapt, personajul pe care îl creăm e plasat într-o lume mult mai mare decât cea în care îl plasăm noi, lume care, la rândul ei, e tot o formă de limbaj. Trecerea de la o gândire anume, o vorbire anume – care e scriere, gândire, vorbire normală –, la una detracată e până la urmă istoria nebuniei.

O carte care merită citită e *Istoria nebuniei* a lui Foucault. Foucault vorbește și despre o anumită instituționalizare a nebuniei. Dincolo de instituțiile care închid nebunii și care îi tratează și care sunt 90% în carte, el vorbește de o instituție socială a nebunului. Și chiar și asta trebuie prinsă cumva în acea trecere de la normal la nebun. De asta spun că personajul e mult mai mult decât pare. E, de fapt, talentul nostru de a lucra cu acea voce și de a construi pe ea. OK, îi avem pe Gigel, pe Ionel, pe Titel. Dar personajul nu e personajul. Personajul e făcut din temele noastre, de fapt, pe care le punem, le întrupăm în el ca să le ducem mai departe. E o șmecherie întreagă și trebuie gândită ca atare. Pentru că altfel riscăm să construim un om și să nu știm ce am făcut cu el. Pe când noi trebuie să plecăm din altă parte, dinspre temele și limbajul acelui om, nu dinspre omul ca atare spre ele.

Putem să construim personajul într-un text care nici măcar nu-l conține și după aceea să-i dăm nume. Putem să scriem ceva general despre înnebunire și după aceea să-i dăm nume. De citit tragedia antică și de văzut cum sunt construite toate elementele și toate personajele. Dacă ai înțeles ce a făcut

Eschil, aia a făcut toată lumea. Altceva cu siguranță nu se poate, decât acele două pagini din *Ulise* care sunt unice și pe care vi le-am arătat, sper, în care limbajul se destructurează și devine general valabil și e altceva, e nebunia totală a limbajului. Și care de fapt e beție. În rest nu prea ai ce alege, rămâi cu exercițiul. Piața e inundată de cărți simple, accesibile. Pentru că cititorul nu trebuie să fie obosit. El trebuie să se odihnească citind, să se relaxeze. Pe când noi știm din experiență că singurele cărți care au rămas sunt în majoritate acelea care nu sunt simple. Hai să încercăm să îngreunăm lucrurile. Și îți dau cel mai ciudat exemplu. Singura carte din tot ce am scris eu care s-a vândut bine, deși nu mă crede nimeni, e *Ioșca*. Eu încă nu știu pe nimeni[29] care a citit-o pe toată.

Mă întrebi atunci: de ce mai scriem? Îți spune Philip Roth: „Orice carte e o lungă scrisoare pe care scriitorul și-o scrie sie însuși.“ Nu știu o definiție mai bună. Eu scriu pentru că mi-a intrat în cap acum niște ani că o să găsesc posibilitatea de a descrie momentul când un om moare. Mă întrebi dacă mi-a plăcut *Moartea lui Ivan Ilici*. Mi-a plăcut, dar știi, e scrisă din exterior. Într-adevăr, e frumos scrisă, dar nu atinge deloc subiectul. E moartea lui Ivan Ilici văzută de domnul Tolstoi. Nu e deloc moartea lui Ivan Ilici – asta e problema. Fiecare e măcinat, hai să zicem cuvântul ăla prost din ziua de azi, obsedat de a spune ceva și scrie pentru el. Că la un moment dat ai noroc și ești publicat și poate te citesc zece oameni care trebuie să te citească și devii cunoscut, asta ține de loterie, nu are nicio treabă cu realitatea. Dar scrii pentru tine. Nu pentru celălalt. Eu, de exemplu, nu am niciodată în minte un cititor. Nu am nicio legătură cu un potențial cititor. Stau și încerc să fac textul la care lucrez cât mai coerent cu putință. Acolo e miza. Dacă mai există vreuna. Că în rest, supratema mea dintotdeauna am ratat-o cu brio de fiecare dată. Până acum, cel puțin. Tot Philip Roth spune într-un interviu o chestie foarte interesantă: la 77 de ani am decis să mă las de scris, pentru că eram convins că de fapt îmi scrisesem textele mari și nu făceam decât să scriu prostii. Știi cât de greu e să ajungi la concluzia asta? Să te lași așa dintr-odată, să găsești puterea, să te smulgi de acolo și să zici gata, nu mai scriu. Nu mai are niciun rost. E cutremurătoare decizia.

Cum ai nevoie de pauze? Pauza vine singură. Îți spun din experiență, la un moment dat devii atât de slab ca scriitor, că bunul-simț te-ndeamnă să iei pauză. Devii, cum să spun, la modul vizibil și cutremurător un scriitor

prost.[30]

Partea cea mai frumoasă din literatură stă în faptul că nimeni nu o poate explica până la capăt. Gândește-te, Kafka era un om relativ citit, un funcționar care toată ziua stătea pe la o companie de asigurări și între timp făcea niște cărți. Nu și-a publicat cărțile în timpul vieții de frică, pur și simplu, pentru că își zicea: „Nu-s bune.“ El era atât de critic cu orice text literar. Pe de altă parte, Éric-Emmanuel Schmitt mai are puțin și scrie trei biblioteci.

Dacă o faci pentru piață, pentru succes, în 99% dintre cazuri, literatura e dezamăgire cruntă. Serios, pe mine nu mă sperie faptul că nu se găsește cartea lui Ovidiu. Pe mine mă sperie că n-a citit-o nimeni. Asta mă sperie de ani de zile. Cu oricine vorbesc: ai citit Nimigean? În afară de mediul literar, partea de sus a acestuia, nu l-a citit nimeni. Și, de fapt, el probabil a dat cea mai bună carte din ultimii 20 de ani, dar n-a citit-o nimeni. Asta e soarta literaturii. Poți să te duci prea sus și oamenii să zică: dar ce mă interesează pe mine problema inter-subiectivismului?

Trebuie să găsești un echilibru care e foarte fragil între a fi serios și a fi lizibil. S-ar putea să ajungi în situația subsemnatului, să vinzi fără să te citească lumea. E și asta o opțiune extraordinară, îți spun. Sau să scrii după aceea o carte politică și pe aia să nu o mai citească nimeni. Să nu mai înțelegi nimic. E o loterie. Despre *Specii* n-am vorbit niciodată din simplul motiv că, în momentul în care am publicat-o, mi-am promis să nu iau niciodată în serios nimic. Absolut nimic. Eram așa de dezamăgit de experiența discuțiilor despre *Iosca*, încât nu am mai luat în seamă nicio discuție. N-am citit niciodată o cronică la ea, în afară de faptul că vând drepturi și încasez bani, nu mă interesează. Și acolo am încheiat eu relația cu cartea mea și de aia nici nu o dau ca exemplu. E o construcție mult mai bună decât celelalte. E făcută mult mai atent, dar nu o mai dau eu ca exemplu. E mult mai carte. A fost construită foarte repede, dar am fost foarte atent și am menținut-o într-un monobloc. Și începută fiind cu sfârșitul, pentru că am început cu ultima pagină, stă foarte bine. De oriunde am învârtit-o, e OK. Numai că nu o mai dau eu ca exemplu pentru că acolo te mai las și pe tine să descoperi. Niciodată n-am scris atâta dialog. În toate cărțile la un loc n-am atâta dialog cât am muncit acolo ca să le fac să vorbească. Personajele acelea sunt de fapt niște tipuri sociale.

Mă întrebi despre traducerea lui Proust. Am așteptat să termin volumul al șaptelea și am fugit. Nu știu, mi-a luat patru ani și jumătate, am încercat. Am trăit patru ani jumate cu cărțile acelea pe o măsuță lângă mine și până la urmă n-am mai putut să le suport.

O vreme n-am să mai pot să mă uit la Proust, nu mai pot să mă apropii. Oricum ar fi, eu nu mai pot să-l traduc. De fapt, nu Proust m-a formatat. Proust am început să traduc în 2019, cred că prin iulie. Pe mine m-a formatat *Busola*, aceea e cartea care mi-a schimbat felul de a scrie. Când m-am lovit de textul lui Énard, pur și simplu a reușit să mă schimbe. Mi s-a părut cea mai bună construcție pe care am lucrat-o vreodată. Mi-a și luat 11 luni să o traduc și am și stat foarte mult acolo, dar a fost cea mai lungă traducere pe care am făcut-o vreodată ca timp. Mi-a luat aproape un an. Dar acolo s-a schimbat ceva.

După aceea, ce am făcut eu, cel mai tehnic vreodată, *După plâns*, făcusem deja. În 2007. Acolo sunt eu cel mai tehnic. Mai sus n-am mai putut să o duc, că nu mai aveam unde, n-am mai găsit niciun loc. Nu Proust m-a influențat. Nu reușește absolut deloc să mă convingă, în afară de faptul că textul e foarte frumos. Niciodată n-am avut senzația că reușește să coboare în adâncime, și-l știu aproape pagină cu pagină. Am senzația tot timpul că singurele lucruri care rămân din *În căutarea timpului pierdut* sunt lumea obiectelor mici, lumea cotidianului și acel monobloc, să-i zic eu așa, făcut din volumele trei și patru, care e viața mondenă, marele roman monden din interiorul cărții. Acelea rămân. Restul, cel puțin de la volumul al cincilea încolo, când el n-a mai dat versiunea finală, cinci, șase și șapte, sunt, cum să zic subtil, așa cum sunt. Dar nimic spectaculos. El spectaculos ajunsese la sfârșitul volumului al patrulea, când pur și simplu descria societatea în detaliu. Acolo era cu adevărat spectaculos, când explica tot. După aceea se pierde și, odată cu volumul al cincilea, devine un scriitor cu adevărat modern. Pentru cine citește *În căutarea timpului pierdut* cu atenție, la volumul al cincilea schimbarea e atât de radicală, încât ai senzația că e alt scriitor. Când sondează el inconștientul de-adevăratelea și tema geloziei și a morții, devine un modern care lucrează cu inconștientul.

Proust lucrează cu două voci narative. Una subiectivă, una obiectivă. Cea subiectivă e cea care face lucrurile și cea obiectivă e cea care le explică și le raportează la general. Acesta e singurul lui procedeu. E de furat, e de folosit. Până la urmă, ce se întâmplă în orice carte? După dialog urmează o

porțiune în care explicăm dialogul și îl continuăm. Asta face Proust, dar cu măiestrie. Într-adevăr. Lucrul care pe traducător, o spun sincer, îl omoară. Din pricina repetiției, el are voie să o facă, tu, ca traducător, nu prea. Și aici e o mare problemă. Problema e că el lucrează cu aceleași elemente, tu nu prea ai voie. Și intri într-un joc al sinonimelor care îți omoară imaginația.

Personajul meu preferat din toată literatura: Françoise, din partea cea bună a lui Proust. După aceea am așa o afecțiune de tată-bătrân pentru Lastocika a Tatianei Țîbuleac. După aceea, personajul meu preferat all-time, pentru că sunt de acolo și n-ai ce-mi face, e Moromete, pentru că îl înțeleg perfect pe Ilie Moromete. Îl mai avem pe Stephen Dedalus, care spune la un moment dat că gândul e gândul gândului și asta face cât o întreagă literatură. Și după aceea tot felul de personaje pe care nici măcar nu le mai pot numi, dar care mi-au rămas în cap. De exemplu, Melchior al lui Márquez, care, de fapt, nu are nicio greutate în roman, dar pe mine m-a prins. Acea Ursula sau Rebecca, niciodată nu știu cum o cheamă, care mănâncă pământ și se ridică la ceruri. Nu-mi place niciun personaj al lui Mathias Énard, dar îmi place literatura lui ca atare.

Am și cărțile copilăriei. Acolo am rămas fixat. Îmi place foarte mult Prințul Mîșkin, poate pentru că *Idiotul* e printre primele cărți pe care le-am citit. M-am născut pe vremea lui Ceaușescu, tata era profesor de română, aveam foarte multe cărți și cam asta puteai să faci în timpul liber, să citești. Și am citit. Am rămas fixat pe Martin Eden al lui Jack London, deși cred că nu e un mare personaj, dar eu am rămas fixat acolo, în momentul când pleacă el să se sinucidă, când sare de pe vapor și pleacă înot, pentru mine acela e cel mai puternic moment din literatură. Și mai e *Cuore. Inimă de copil* care m-a prins. Când am început să îmbătrânesc, n-am mai citit personaje, am preferat să caut altceva în cărți, dar eu am rămas acolo și cred că toți rămânem într-un trecut afectiv. În literatura contemporană pe care încă o mai citesc nu mi se pare că se mai conturează oameni, e o problemă uriașă a personajului contemporan, am senzația că se conturează mai degrabă viziuni sociale. Tipare sociale, dar oameni nu. Personajele nu mai sunt vii. Nu mai poți să stai de vorbă cu ele. Știi, i-a reușit mai bine, cum să spun, lui Dostoievski.

Parcă e mai viu Marele Inchizitor cu discursul lui oneros decât orice personaj contemporan. Asta e ce s-a pierdut în literatură. Capacitatea scriitorului – poate și sub presiunea social media, a reclamei – de a reflecta

omul la care m-am tot întors în rândurile de față. Se pierde asta. Parcă oamenii nu mai sunt palpabili în literatură, cum era Ilie Moromete. Îl prindeai, dar cu răbdare, că e o carte mare, romanul *Morometții* are vreo 800 de pagini. Era viu, te atașai de el. De personajele de azi, nu știu, de la personajul Tatianei Țîbuleac, care are totuși șapte-opt ani, nu prea m-am mai prins. Și ea a creat un tipar și mă uit cum generația Tatiana – pentru că așa se întâmplă când începe să se formeze o generație poartă numele primei, primului prozator – începe să creeze personaje ca ea. Ceea ce e foarte, foarte ciudat.

La un moment dat cred că s-a instalat un cuvânt foarte urât în felul în care literatura reflectă societatea contemporană, s-a instalat frica. Oamenilor începe să le fie frică, poate prin intermediul cuvântului ridicol, să fie adânci. Da, e teama de ridicol. Nu-mi explic altfel și stau mult și mă gândesc la chestia asta: de ce literatura contemporană pare atât de superficială. Pare să fie o descriere atât de oglindită a lumii, dar fără să o mai gândească, fără să mai intre în adâncimile sufletului omenesc. Doar prin teama asta de ridicol îmi explic. Și am și o explicație un pic matematică, ține chiar și pentru stilul contemporan. Eu cred că mare parte din stilul contemporan e formatat la propriu de succesiunea asta de informație de pe rețelele de socializare, de înlănțuirea dintre textele foarte mici și imagini.

Cred că undeva în subconștientul colectiv s-a întipărit chestia asta care s-a transferat în scris. Foarte rar vezi o frază amplă care să depășească tiparele comunicării pe social media. Foarte rar întâlnești un personaj care chiar să-și pună întrebări serioase. Eu chiar am crezut până în ultimii ani că Nicolae Breban rămăsese un mare scriitor. Doar că era luat la mișto, devenise ridicol. Omul chiar își punea întrebările serioase, ale umanității, și pentru asta era ridicol. În schimb, nu e ridicol, Doamne ferește, să repeți a milioana oară în toată Europa că pinguinii au drepturi. Că parcă n-am înțeles toți. Dar astea sunt temele pe care ar trebui să le discutăm întotdeauna. Ce ne facem cu metafizica? Serios, chiar a murit metafizica? Chiar așa, nu mai avem fenomenologie? Noi nu mai suntem ca oamenii dinaintea noastră?

Asta am devenit – niște roboței ultrasimplificați care dau like și care se duc la serviciu, fac niște sarcini la infinit, se întorc acasă, dorm, se scot pe ei înșiși din priză și adorm? Nu cred. Se pune tot timpul problema pe care o discut de fiecare dată când ajung acolo. În Franța, literatura europeană are

o soartă destul de… ingrată, dincolo de publicitate și alte chestiuni editoriale, destul de ingrată. Toată Europa de Est nu a dat niciodată în istoria Occidentului un bestseller. Niciodată. Un adevărat bestseller care să sară de 300 000 de exemplare. Nu s-a întâmplat absolut niciodată. Și există o explicație foarte rațională a acestui fapt. Dincolo de Berlin, pentru Occident nu mai există nimic. E pădurea neagră. E clar că așa ne privesc. Suntem niște sălbatici care nu ne pricepem la artă și cel mai probabil n-o să ne pricepem niciodată. Dar, pe de altă parte, cred că nici nu sunt foarte interesați de poveștile noastre din Est. Problema este că poți să ai tot succesul din lume, poți să iei toate premiile din lume, dacă n-ai spectatori sau cititori, tot singur vorbești. Asta e marea problema a culturii estice. Degeaba ai luat tu Ursul de Aur și Găina de Argint dacă de fapt faci o proiecție a filmului și vin zece oameni.

Există un sistem de *checks and balances*. Cu adevărat există. Publici o carte. Să zicem că un traducător caută o editură și la un moment dat găsește. Un director de vânzări foarte, foarte bun din Franța a nimerit pe *Ioșca* și a vândut vreo 5 000 de exemplare. Și cei de la editura 10/18 au cumpărat o variantă. Nu pot să explic niciodată realitatea, dar eu nu cunosc pe nimeni la editura 10/18. Nu mă frustrează nimic mai tare decât faptul că aceste cărți ale mele devin o marfă.

Dacă vreodată scrii la o agenție în viața asta, te uiți la cerințe. Sunt enumerate. Dacă ieși cu zece semne, zece, peste alea 10 000, nu se va uita nimeni niciodată pe text. Dacă CV-ul are peste 2 000 de semne, nu-l citește nimeni.

Să zicem că avem o carte, am scris-o, am rescris-o de cinci ori. Ce facem cu ea în România? Sunt edituri la care am putea să o arătăm? În principiu, oricât ar părea de închis spațiul, nu e chiar așa de închis, orice editură din România primește manuscrise. Verifică pe site. Lumea nu e atât de coruptă cum pare, e coruptă doar la vârf. Dar în rest lucrurile sunt destul de clare.

Există și self-publishing. Există, dar nu poți să-l promovezi. În primul rând nu te primesc librăriile. Asta e problema cu self-publishingul. Dar la noi, pe lângă alte țări, e foarte ușor să publici. Chiar la editurile de primă linie e destul de ușor. Gândește-te că se publică totuși… aproape 200 de romane pe an. Ceea ce pentru piața noastră e năucitor de mult.

Totul e să-ți faci treaba, nu să publici. Doar să nu ai așteptări după ce publici. În primul rând, să nu ai așteptări financiare absolut deloc, că nu are

ce să se întâmple. La un tiraj de 2 000 de cărți, care e excelent, câștigi ceva de genul 6 000 de lei în doi ani, deci e mai bine să uiți de partea financiară.

E mai ușor să ajungi pe Lună decât să ai succes în Vest din România, serios.

E mult mai ușor să te faci astronaut. Imaginează-ți că într-o lume 99% economică, lumea literaturii mari pe care o știm toți, noi nu avem pârghiile economice. Dacă ajungem la un agent, nu putem să-i prezentăm cifre. Pe ei îi interesează cât ai vândut. Și cam cât ar putea încasa ei. În mod normal, îți iau între 18 și 25%, depinde, dacă ești în Europa de Est, îți iau 50%, că oricum nu se vinde mai nimic.

Noi nu putem să ajungem la ei. Nu avem cifrele pe care să le prezentăm. Dincolo de propaganda asta nesimțită, care e marketing într-un fel sau altul, sunt foarte rare cărțile românești care trec de 2 000, 3 000 de exemplare vândute în Vest. Foarte, foarte rare. Și nu se întâmplă niciodată generalizat. Adică, s-a întâmplat în Spania de câteva ori, s-a întâmplat în Germania o dată.

În Franța, niciodată. În Anglia nu discutăm, pentru că acolo doar 3% din piață e formată din traduceri, deci nu există traduceri decât pentru vârfuri. Aproape că nu ai cum să ajungi acolo. Există o barieră de netraversat, parcă. Scriem într-o limbă de circulație restrânsă, cu traducători foarte puțini, care n-au avut succes, și editurile mari nu se uită să creeze succes dinspre partea asta, nu mai ai nicio soluție. Deja e economie și în economie se visează puțin spre deloc. Pune-te în situația unui editor care vrea să facă o carte care să se vândă în 100 000 de exemplare. El trebuie să investească 250 000 de euro, banii lui. E economie. Nu mai e jucăria din România, costă tiparul 5 000 de lei și mai vedem noi. Adică 1 000 de euro. La 250 000 nu mai joacă nimeni. Asta e marea problemă. Când o vezi pe Guzel Iahina vândută într-un milion de exemplare, gândește-te că acele cărți au costat 2 000 000 de euro riscați, pe care puteau să nu îi ia înapoi. Asta e problema acelui bestseller: că în spate e o uzină care e economică și care nu mai ține de valoare.

CURSUL 6.
(DE FAPT, O DISCUȚIE DESPRE PIAȚA DE CARTE/ INDUSTRIA EDITORIALĂ)

Am creat o structură care pleacă simplu. Cei care au citit *Cei frumoși și cei buni* poate știu, există acolo un text, „Liniștea“, o frază de vreo 20 de pagini, unde o femeie surdă își povestește boala. Între timp femeia aceea a murit. Eu pot să scriu povestea pentru că trebuie scrisă. Și am stat și m-am gândit în perioada aceea – care a fost destul de nasoală, vreo șase luni – și am găsit o structură circulară, pe care un profesor de la matematică mi-a și definit-o. Se numește Cerc gluonic în matematică. Acțiunea romanului se desfășoară între orele 12:55 și aproximativ 13:50, cât durează o înmormântare.

Sunt vreo 11 sau 12 personaje, depinde cum le numărăm, că mai e și respectiva, și fiecare personaj povestește același lucru într-o buclă care nu se termină niciodată în roman. În ora aceea, fiecare personaj povestește același lucru și pe structura asta ridic viața acelei femei, pur și simplu. Introduc un roman realist care e viața ei. În astea 11 sau 12 părți o să inserez trei fraze cum e „Liniștea“, în care de fapt spun viața din interior, dinspre ea. Sunt 11, 12 sau chiar 13 monologuri înșiruite, pur și simplu, care descriu aceeași buclă temporală și sunt construite, de fapt, pe niște idei destul de banale de construcție narativă, adică pe monolog interior.

Și tot romanul va fi o repetiție cumplită pe care nimeni nu o să o considere literatură. Dar problema mea este că trebuie să-i dau ceea ce eu numesc echilibru. Adică: trebuie să creez o structură măcar parțial lizibilă. L-aș duce până acolo, adică fără să te întreb niciodată ce părere ai tu despre literatură. L-aș duce acolo, în locul acela. Ce gândesc oamenii aceia în timpul înmormântării? Cam despre asta e cartea. Și în carte încep să construiesc deja conflicte între ei. De ce doi inși nu se salută? O doamnă e bătrână și stă să moară pe scaun și se cam sufocă în timpul înmormântării. Apare un gropar, e personajul Joker al cărții, care de fapt e pe jumătate cretin și mai e și beat, și tot timpul în gândul lui sunt ceilalți. E un roman

al dialogului între personaje, doar o construcție, nu are nicio legătură cu literatura actuală. E ceva care trebuia publicat în anii ’20 ca să meargă.

Proba de echilibru va fi să reușesc să pun în balanță vocea foarte puternică din „Liniștea“ cu celelalte voci, care sunt totuși mai fragmentare. Care totuși sunt structurate. În „Liniștea“ am o frază care curge dintr-un cap în altul, în celelalte două pe care le-am creat sunt iarăși fraze care curg dintr-un cap în altul. E destul de simplu pentru mine să scriu o frază continuă de oricâte pagini. E doar tehnică. Problema este că trebuie să fac cumva să dau o continuitate și discursul îl rup de dincolo cam în același mod. E mult mai ușor să faci dintr-o frază discontinuă una continuă, decât invers. Adică: dacă ai zece fraze, să le unești într-una nu e mare lucru. Invers e problema – să le spargi, pentru că atunci când fragmentezi textul, dispar continuitățile. Când introduci cezurile între propoziții și fraze, dispare continuitatea. Un text merge așa de frumos, continuu, totul e o litanie care nu se mai termină și vine celălalt text, care parcă nu e la fel, iar eu trebuie să găsesc soluția să fie la fel. Problema e că, fiind personaje diferite, nici nu pot să le dau aceeași voce. Dar trebuie să le dau totuși un contur. Aici e problema, să găsești soluția echilibrului, eu așa-i zic. Măsură în toate, grecește.

Pentru cititor e simplu: intrăm într-o frază de 20 de pagini, e nebunul ăla de Fulaș și OK, ăsta e contractul narativ. Problema e că dai o pagină și începe ceva care e text normal. Și eu trebuie să creez o iluzie că se continuă fraza de 20 de pagini. După aceea, de la fiecare început de paragraf, trebuie să fac același lucru. De ce trebuie să înceapă așa? Nu știu. E destul de dubios ce fac eu, pentru că sunt același om. Trebuie să dau distanțe foarte mari în timp ca să sun eu altfel la mine în minte. Am zis, undeva între 11 și 14 oscilează. Nu sunt foarte sigur, dar între 11 și 14 în orice caz.

Îi am acasă schițați: câte o pagină pentru fiecare. Nu râde – ce mașină are fiecare personaj, ce culoare are mașina în parcare. Nu pot să trăiesc dacă nu știu detaliile astea, că altfel nu pot să intru în personaj. Mi se pare foarte important, într-un pasaj, felul în care omul cutare, când e frig afară, ține mâna în buzunar. O să râzi, dar asta ține de literatură: să reușești să spui cum ține un om mâna în buzunar. Să transmiți chestia asta. Ține pumnul strâns când e frig sau ține palma lipită de picior? La un moment dat fac un dans în carte. Bătrâna care deschide seria asta de monologuri se simte oarecum rău și în loc să se uite către sicriu, se uită în jos. Și îi descrie pe

ceilalți după tipul de pantofi pe care îi poartă. Joc în detalii din astea minimaliste.

Încerc să creez o lume într-o încăpere cât aceasta în care ne aflăm, că se și potrivește la dimensiune, e cam cât o biserică, cât o capelă, în care trebuie să îți închipui o bătrână așezată pe scaunul acela de lângă zid. Ea vede lumea și, bineînțeles, catafalcul are picioarele alea subțiri și îi vede pe toți printre ele. Așa introduc personajele din roman, prin pantofi. Am găsit eu bucla asta. Să vin așa lateral și după cizmele pe care le poartă cineva să înțelegi cât de cât din ce e făcut personajul. Sunt tot felul de finețuri din astea pe care le fac fără niciun scop. Dacă faci texte de-astea continue și care curg într-un fel și care nu au nevoie de separare, avem două procedee de a pune dialogul: ori îl punem între virgule, fără literă mare, fie într-o continuitate a frazei în care scriem. Sau există cealaltă variantă: întrerupem paragraful și scriem cu literă mică exact replica. (Dar cu literă mică și fără punct, pe un rând separat.) Și scriem replicile cu literă mică și fără punct, una sub alta, ca pe niște versuri moderne. După aceea ne continuăm ideea. E cam cea mai simplă variantă de a pune dialogul. Scrie dialogul continuu. Cititorul o să se prindă că e un dialog.

Și iarăși, pentru a segmenta textul și a recapta atenția cititorului, poți să alegi o frază marker care trece prin gândul personajului. Dacă ai un monolog interior mai lung, să zicem de peste trei pagini, alege o frază marker și repet-o. Tot așa pe un rând separat. Tot așa, fără litere mari, fără nimic. Omul acela își spune gândurile lui și la un moment dat spune fraza asta. Continuă gândurile lui, iar apare fraza asta. Și segmentăm textul și îl ținem pe cititor acolo. Și acolo iar se creează un echilibru, pentru că, în esență, cel puțin din ce știu eu, orice paragraf ce trece de trei pagini cam deranjează. Acolo e problema pe care o avem toți cu atenția: pe la trei pagini se oprește și ajutăm cumva lectura când avem texte continue, dacă îl segmentăm ne ajutăm și pe noi, și pe cititori. Eu nu am nimic împotriva textelor care merg continuu 600 de pagini. Mi-am dat seama în timp că singurul lucru care ajută cu adevărat e repetiția în structură, trebuie să faci cumva să-l întorci pe om către ceva deja cunoscut, să-i mai dai o ancoră, pentru că altfel îl pierzi total.

Îți alegi trei rânduri și le muți cu copy-paste peste cinci pagini. Iei, de exemplu, o scenă mică pe care ai făcut-o și o mai pui o dată. Și din nucleul narativ pe care l-ai ales pleci încă o dată, în continuare. Sunt tehnici pe care

nici nu le vezi când le facem. Eu le-am făcut în *Iașca* și nu le-ai văzut. Sunt acolo. *Iașca* a pornit cu primele 60 de pagini într-un singur paragraf. Era o singură frază care curgea. De-aia e așa de continuu la început. Pentru că, de fapt, era o frază căreia eu i-am pus aleatoriu niște puncte atunci când am făcut cartea. Înseamnă că disponibilitățile sunt la creator.

Mie mi se pare că cea mai mare literatură curge așa, când lași gândirea să meargă singură. S-ar putea să fii mai creativ decât în toate situațiile tale de construcție – dacă te duci pe ce-ți oferă gândul în continuare, pe acel monolog interior. Pentru că acela măcar ești tu, personajele sunt false total, le introduci total false. Dar de fapt ești tu. Problema este că oamenii care se pricep știu că ești tot tu.

Dar problema este că aș crede că discursul ăsta, monologul interior și construcțiile astea extrem, extrem de elaborate ca frază sunt mult mai reale ca literatură. Sunt mult mai aproape de ideea de cursivitate a literaturii. Pentru că nu mai au întreruperi. Nu mai ești în logica aceea a construcției textului și a tuturor fentelor pe care le-am tot discutat pe aici, unde punem punctul și unde punem virgula și de ce. La un moment dat trebuie să te oprești pur și simplu. Trebuie să oprești acțiunea. Așa se fac textele alea mari. Am întrebat și eu pe câțiva care fac cărți chiar solide: lași fraza suspendată, că nu poți să închizi și atunci o lași așa. Eliade chiar zicea asta: orice întâmplare din viața reală, oricare, nu că poate fi o poveste, poate fi un mare roman.

Pur și simplu mergi prin lume și fii foarte atent la ea. Fiecare scriitor scrie ce percepe el. Și ce știe el. Nimic altceva. Nu creează absolut nimic. Literatura e ceea ce suntem noi, istoria noastră personală, altceva nu știm.

Ne vedem în august – eram frustrat că are doar 40 de pagini în mod real. Am plecat cu o idee preconceptă, bineînțeles, vizavi de cartea asta. Oamenii ca Márquez scriu bine și când scriu prost. A reușit să echilibreze nimicul cu nimicul și să iasă un fel de carte care e incompletă, e ratată de câteva ori. Reușește să scrie același lucru de vreo trei ori în 40 de pagini. Avea și problema lui la bătrânețe: o formă de senilitate, nu-i mai țineau mințile deloc. De asta nici nu a scris nimic în ultimii 10-15 ani. Dar cartea este foarte echilibrată, nu mai e Márquez, chiar nu mai e cel din *Un veac de singurătate*. E o singură frază din celălalt Márquez aici:

> Ea a fost prima care a prevenit-o împotriva noului cimitir pentru turiști ce se ivea ca o grădină cu

flori naturale, cu muzică și păsări pe malul lagunei, dar unde îngropau corpurile în poziție verticală ca să câștige spațiu.[31]

Aceasta e singura frază din realismul magic care s-a păstrat în toată cartea, în rest e un realism de suprafață. Ideea este că, cum să zic, mi-aș dori foarte mult să pot să scriu așa. Aici e problema cu acei scriitori. Ei sunt ca jucătorii de fotbal, ca sportivii de performanță, le iese de la natură.

Și chiar când e un text cârpit și făcut de cineva după 20 de ani, tot iese ceva lizibil. Ceea ce e fabulos, că dacă se apucă un om normal să scrie o povestioară din asta, n-o să-i iasă. Pentru că n-ai material, se vede unde e cusută, dar el știa să povestească. El a rămas tot timpul povestitorul incredibil care știa din două rânduri să-ți explice cum e camera din text.

Pentru fraza asta cartea merita publicată, știi? Echilibrul se mai creează și așa.

Se creează, cred că, fără o conștiință continuă a lui. Așa am descoperit eu în timp. Când ți se pare că scrii cel mai dezordonat și cel mai lipsit de pasiune din viața ta, exact atunci scrii bine.

În cartea de dialoguri dintre Márquez și Llosa, ei zic la un moment dat: Dom'le, noi am avut noroc. Realismul magic e într-un fel realitatea noastră sud-americană. Și unul dintre ei povestește acolo câteva scene care par rupte din realismul magic și s-au întâmplat în realitate și ei n-au făcut decât să le descrie. Mai contează și unde te naști și la ce informații ai acces și ce poveștI auzi pe la crâșme. Dacă ne întreabă cineva dacă scenele din *Un veac de singurătate* sunt reale sau nu, am zice că nu. Dar cel mai probabil ei le-au auzit povestite pe la țară, pe acolo, un Melchior o fi existat în 100 de variante pe care Márquez le-a luat și le-a pus în carte, probabil o fată care mânca pământ și despre care a plecat bârfa că s-a ridicat la cer o fi existat, te gândești că e realitatea.

Du-te către echilibru. Nu sări calul decât unde trebuie. E aproape de neexplicat. Sari calul în imagine, acolo e voie. Poți să faci din imagine ce-ți trece prin cap. Evită în dialog să faci același lucru, că nu o să fie chiar bine primit. Dialogurile sunt o chestiune sensibilă în ziua de azi. Nu mă întreba de ce, dar sunt pe cale de dispariție, nu știu cum. Cel puțin în literatura cultă, tendința e să nu mai existe. Nu știu dacă ai remarcat, dar a cam renunțat lumea la ideea de dialog, că lumea a început să înțeleagă la rândul

ei metodele astea de creație, de punere în text. Și cred că nu mai trebuie să ne ascundem foarte tare după dialog, după descrieri. Putem să le băgăm direct în monologul cu care lucrăm și să ne vedem de treabă.

Ideea este: ca structură pe care te poți ghida – mi se pare extraordinar cum și-a scris omul ăla cartea, deși traducerea românească nu e cea mai fericită, dar poți citi în engleză, te duci la *Pe patul de moarte*, traducerea nu e minunată, nu e cea mai fericită versiune în limba română. Ar trebui refăcută de cineva.

Pentru structură, pentru echilibru, felul în care a făcut Faulkner acea carte mi se pare exemplar. Ideea este că el pune o întâmplare relativ simplă, dacă ne gândim la ceea ce va fi modernismul nostru de azi, în vocea celor care trăiesc întâmplarea. Asta face, pur și simplu. Și o face foarte, foarte continuu, marcându-ne foarte clar personajul, zice ăla, zice ălălalt, și povestește crâmpeie din acea întâmplare văzute de fiecare, fragmente care la sfârșit se unesc aproape banal. Cumva e comedie bufă la final. Dar e foarte frumos cum o creează. Citește cartea și, cum să îți spun, mie mi se pare că sunt câteva cărți pe lumea asta care fac cât zece cursuri de literatură. *Pe patul de moarte* e una dintre ele. Cum e ea simpluță, o să o vezi, foarte, foarte simplu spusă.

Adică: felul în care e spus e atât de simplu, dar atât de elaborat la nivel de personaje și de perspective, e un curs de literatură în sine. Mi se pare că acolo găsim echilibrul ăsta al scrisului. Cu dialogul când băgat în text, când pe dinafară, cu jargon, cu vorbire indirectă, toate procedeele Faulkner le ia așa de natural și le pune în povestioara asta mică, nu cred că are 200 de pagini reale, le pune atât de natural acolo, încât îi iese un monobloc infernal – pe care îmi doresc să putem să-l repetăm toți. Mă îndoiesc că vom reuși. Eu nu cred că reușesc să fac așa ceva, dar dacă reușești, e extraordinar. Să spui o poveste extrem de simplă din perspectiva a șapte-opt personaje care spun replica la rând și creează o istorie. Numai acolo apare perspectivismul ăsta. În rest, în *Zgomotul și furia* face altfel, face romanul în patru părți care sunt din patru perspective, dar nu mai sunt narate, sunt narate de un povestitor oarecum obiectiv, iar în celelalte e chiar un prozator relativ clasic. Dar acolo, în *Pe patul de moarte*, se depășește pe el însuși și creează un roman atât de simplu în aparență și atât de complicat de făcut, că trebuie să-l luăm drept model.

Iarăși, pentru echilibru și structură, o cărticică pe care am tradus-o și

care nu se numără printre capodoperele omului cu pricina, *Vorbește-le despre bătălii, regi și elefanți*, a lui Mathias Énard. E o cărticică, are 100 de pagini, cred: Michelangelo ajunge la Constantinopol și trebuie să facă un pod și într-un final face doar un cuțit, desenează un pod, fuge din Constantinopol. Cam despre asta e vorba. Și mai e și o mică poveste de dragoste terminată foarte prost. Totul, în felul în care echilibrează o poveste de 100 de pagini, de nimica, rămâne fabulos. E despre cum se poate face o carte, cum poți să o creezi, cum reușește el să aducă perspectiva istorică până acolo încât Michelangelo scrie scrisori. Și primește scrisori. E verismul literaturii pe care nu l-am intuit. Verismul lucrurilor foarte mici din secolul XVI, fără de care narațiunea nu ține. Iarăși, echilibrul din structură.

Serios, nu scrie un roman contemporan fără telefoane mobile, fără toate rețelele de streaming sau fără problemele de spate pe care le avem toți de la asta și toți tragem de ele cum putem și de asta sălile sunt pline de oameni care nu știu să facă sport. Să nu faci asta, că e complet greșit. Lumea noastră nu mai poate fi descrisă fără telefoane. Dar e un echilibru care vine din a te plia pe lumea despre care scrii, din a încerca să înțelegi. Suntem aproape la fel, facem aproape aceleași lucruri toți, asta e lumea noastră, alta n-avem și pe asta trebuie să ne bazăm construcția, astea sunt bazele realismului, ceea ce ne înconjoară și nimic altceva.

Până la urmă, știi că romanul epistolar a străbătut toate secolele? Pentru că e foarte simplu. E urmașul dialogului. De la începuturile literaturii. Romanul e epistolar, până la urmă.

Ce s-a ales de dialog? Dacă citim un dialog al lui Platon, poate fi schematizat și la niște scrisori mititele care se lipesc una de alta. Așa și era scris, că până scriau ceva se termina lumea. Până scriau o plăcuță le lua trei ore. Gândește-te la realitatea din spatele scrisului. Nu era chiar ușor să scrii. Dar pe noi asta ne interesează, să echilibrăm proza cu lumea. Lectura de identificare – că tot o să ne întoarcem la ea până la sfârșitul lumii pentru că alta nu avem – se face prin elementele astea. În general ne place o carte pentru că ne putem regăsi cât de cât în ea.

Uite, de exemplu, ce mi se pare fascinant la *Ne vedem în august*, a lui Márquez. Bineînțeles că e lumea caraibilor, despre care nu știm mai nimic. Știi cum face lectura de identificare pentru cititorul european? Prin muzică și literatură. Amintește niște compozitori, niște piese foarte cunoscute și câteva cărți care de fapt sunt mai multe europene și americane și în felul

ăsta te unește cu textul. Te pune înăuntrul lui. O face în trecere, nici măcar nu e ceva esențial, dar tu ai acolo niște elemente de identificare care te lipesc de text. Și îți echilibrează cumva perspectiva către lumea despre care nu știi absolut nimic.

Cum spuneam altă dată, literatura e creată pe niște pliuri, pe niște straturi care au venit din istorie. E foarte ușor, pentru un cititor educat, să creezi lectura de identificare prin trimitere la romane și muzică și chestiile culturale care pe el îl pasionează. Ideea este că echilibrul și de aici se obține. Echilibrul, structura măsurii în proză, se mai obține din limbajul contemporan. E foarte, foarte ușor să scrii un roman atractiv dacă limbajul pe care îl folosești e cel care se folosește în momentul ăla.

Am zis că niciodată nu o să dau exemplu, dar – cum fac eu în *Specii* când vorbesc golanii?

Pur și simplu, asta e lumea și e foarte ușor să te duci în ea dacă ești atent la ea. Cele mai bune exemple de comportament din ăsta le obții la benzinării noaptea. După 12 noaptea, dacă îți iei un suc sau o cafea la benzinărie, ai trei romane în două ore. Acolo e lumea lor. Sfârșitul lumii e acolo. Acolo parcă se stă cu sabia pe masă. E alt cartier. Se pune katana japoneză pe masă și așa se discută.

Citesc cărțile minimaliste, mă termină. Citesc acum *Legată cu funia de pământ* de Lorina Bălteanu. Apropo de întâmplările despre care povesteam de multe ori, spuneam că la un moment dat lucrurile se vor întâmpla la fel. Scoate Sabina Yamamoto acum un an o carte și Lorina Bălteanu anul trecut. Amândouă povestesc cum se nasc ele. Am verificat, nu se cunosc, nu au nicio legătură una cu alta, au povestit aceeași scenă aproape în același fel. Deci coincidența există și am avut dreptate. Pur și simplu, în ambele romane, vei găsi aceeași scenă în care eroina se naște din maică-sa.

Citesc Lorina Bălteanu, iar ea a creat un peisaj poetic, extrem, extrem de minimalist. E o încercare grea să faci așa ceva. Să te duci în ziua de azi într-o proză poetică și restrânsă într-o lume minimalistă, la țară, undeva în Moldova. E foarte ciudat, totul se petrece cu o fată care e mută, dar e mută numai de-a dracului, că rămâne singură acasă și vorbește și cântă. E o carte spectaculoasă. Și unii găsesc echilibru și aici. Eu m-aș duce mult mai tare, sincer. Dacă m-ar pune cineva să fac o carte de-asta, ar fi mult mai complicat.

Moartea la Veneția – iarăși un echilibru spectaculos. Pe cât, 80 de

pagini? Sau cât are nuvela? Că nici nu e un roman. Totuși, e Thomas Mann. Pentru Thomas Mann, romanul începe la 500 de pagini. Ce încerc să transmit aici este că echilibrul ăsta, ca orice tehnică literară, se învață frumos de la alții. Ce ne place, în genere, cam aia vom scrie. Dacă ești influențat de cineva, să reușești să nu scrii ca el e deja o chestiune de curtea miracolelor. Suntem acolo, prizonieri în ceea ce ne place, în ceea ce știm. Dacă am citit un scriitor și am stat cu cărțile lui în față atâtea sute de ore, o să furăm de la el chiar dacă nu știm. Interesant e când înveți să faci asta, când știi că furi. Pentru că atunci poți folosi foarte bine ce face el.

De exemplu, la Márquez, să folosești săriturile lui în timp și spațiu, care sunt fabuloase. Repetiția personajelor, care e atât de bine cusută de fiecare dată și atât de ciudată, deși, din câte am înțeles, e în destul de mare măsură extrasă din realitate[32].

Trebuie să ai mare grijă nu pe cine furi, ci să nu devii tu din nou. Aia e marea problemă când ajungi la a cincea carte, că experiența ta și lucrurile pe care le știi sunt destul de limitate și inevitabil o să te apuci să le povestești din nou.

Philip Roth e idolul meu pentru faptul că s-a oprit din scris. A găsit puterea să nu fie tâmpit, putere foarte greu de găsit în lumea artiștilor. Foarte, foarte greu. Artiștii în general, sper să n-ajungi acolo, în locul ăla, trăiesc cu o statuie în brațe care, pe măsură ce îmbătrânesc, devine și mai grea și pentru ei, și pentru ceilalți. Și încep să nu mai vadă când devin tâmpiți. Deloc. E o mare problemă. Citești cărțile scrise la 40–50 de ani, sclipesc. Citești una scrisă la 75, repetă prost o carte de la 40 de ani. E o problemă. Mi se pare un gest frumos să te oprești. E gestul lui Rimbaud, care la 21 de ani a considerat că a terminat cu poezia și pur și simplu a dispărut. N-a mai știut nimeni nimic despre el, se bănuiește că ar fi murit în Africa, dar nu, nu se știe exact, doar că el nu a mai existat pentru lumea literară, pur și simplu a renunțat.

Mi se pare cel mai valabil gest din punct de vedere uman, să știi când să te oprești, când să calci frâna. E foarte ușor să devii ridicol când scrii, foarte, foarte ușor. Să cazi în manierisme, să-ți recunoască oamenii scenele de la un roman la altul. Sau trucurile, asta mi se pare cel mai îngrozitor, să ajungi la a zecea carte și oamenii să știe cum scrii. Pentru că, tu fiind limitat la experiența și la percepția ta, nu o să poți să scrii altfel.

Fericiți cei ca Joyce, care au scris două, trei cărți toată viața – până la 60 de ani.

Problema e că este foarte greu să ieși din propriile povești, pentru că până la urmă scrii povestea ta de fiecare dată. Uite, László Krasznahorkai. E probabil cel mai mare scriitor maghiar. Chiar e un pricopsit. Chiar cred că e cel mai mare stilist din restul Europei. De la distanță. Nu cred să-l bată nimeni. Problema e că spune aceeași poveste, cred că de 3 000 de pagini. Cazul lui Cărtărescu la noi, care de 40 de ani scrie aceeași carte. Nu neapărat despre el, că uite, *Theodoros* pare că e despre altul, dar e tot el. În general, scrisul e o chestiune de echilibru și de ascundere a faptului că ești tot tu. Că tot am ajuns la ideile astea de structură, de echilibru. Cum faci să te mai ascunzi un pic după alt personaj? Cum faci să iei întâmplările pe care le știi tu, care sunt din lumea ta înconjurătoare, cei 50 de oameni pe care îi cunoști, și să faci să pară spuse de altul? Că altele nu știi. Decât dacă le-ai citit în cărți sau le-ai văzut în filme și le știe toată lumea.

Așadar, ai o problemă uriașă cu percepția asta, e comună în cazul cărților și al filmelor, se numește că ai luat de la altul. Și e o problemă infernală. Trebuie să alegi mici nuclee din viața ta pe care să le dezvolți. Dar să ai grijă să fie mici. Să nu spui toată viața odată, că o să rămâi fără subiecte. Dacă te apuci să spui marele roman al vieții tale, următoarea carte o să fie o parte din marele roman al vieții tale.

Și tot așa. Așa că scrie-l pe cel mai mic. Echilibrul ăsta e de fapt mai mult mintal. E o problemă de percepție. Să înțelegi cu ce lucrezi când scrii. Ai lumea înconjurătoare, care poate să fie oricum, dar problema e că percepția e tot a ta. Și dacă ne apucăm mai mulți să descriem vârful Matterhorn, vă promit că o să ne iasă la fel. Și în continuare, dacă nu vede cineva poza, nu o să-l recunoască. Deci, chiar am făcut niște teste cu niște peisaje, dar astea descrise de mai mulți. Asta cu locurile ca loc comun, să mă ierți, nu prea ține. Chiar nu ne putem imagina deloc cum arată locurile. Ai încercat să citești descrierea și după aceea să te uiți la poze? E foarte greu să le recunoști. Pentru că dialogul e totuși cam singura formă a realității dintr-o carte. Și te anunț că oamenii nu vorbesc lucruri importante între ei. Noi suntem în inima banalității când vorbim.

Până și pe acasă, lucrurile importante le tăcem. Fiecare căsnicie e o formă de război. Dacă ar fi pace, n-am mai discuta aici. Dar trebuie să plecăm de acasă. Ideea e că acolo mi se pare mie că oamenii exagerează. Sunt

romanele astea prețioase în care oamenii țin discursuri, cum e al lui Eco, *Pendulul lui Foucault*. Pare atât de neverosimil.

Acum: și Umberto Eco trebuia să scrie despre ceva. El știa cărți. Îți dai seama că fotografia totul în jurul lui la disperare pentru că altceva nu știa? Trăia o disperare fără margini. Era un om care a trăit toată viața în bibliotecă. Știi, asta e o chestie care se spune mai rar. Există două feluri de scriitori: scriitorii intelectuali, care au o problemă cu viața, nu prea știu să o povestească. Scriitorii intelectuali care au trăit în biblioteci și universități și ajung la 60 de ani și viața lor s-a desfășurat în amfiteatre și în biblioteci. Și cam atât. Și mai sunt scriitorii cu adevărat norocoși, aceia care au biografie. Știi, bagabonții, golanii ăia care au ajuns în lumea scrisului de pe străzi. Panait Istrati, da, avea despre ce povesti. Dar asta se și vede foarte clar în literatura cultă, pentru că e complet neverosimilă când o citești. Serios, nu are aproape nimic cu realitatea pentru că oamenii ăia pur și simplu nu știu realitatea. Dacă îi pui într-o situație normală de viață pe acești intelectuali, nu o să o înțeleagă. Ei intră în ea și pleacă și pur și simplu nu o înțeleg. Pe când celălalt are șanse mult mai mari să înțeleagă partea intelectuală. E mult mai simplu.

O carte e întotdeauna mai simplă decât viața. E problema cărților beatnicilor americani care sunt atât de mișto pentru că au avut o viață atât de bogată, că e suficient să o povestești. Pentru Burroughs e suficient să-și povestească viața, nu mai trebuie să inventeze nimic, deja e fascinant. Pe când intelectualii Europei se bazează foarte mult pe istorie, ei povestesc istoria pentru că nu prea au trăit. Romanele mari europene au un fundament istoric, întotdeauna sunt prelucrate istoria Europei și miturile, cam așa funcționează romanul mare european – cu excepții, bineînțeles. Pe când romanul american, inclusiv la Philip Roth, e luat din viața reală, din problemele lor de zi cu zi, chiar și *Teatrul lui Sabbath*, care e atât de ciudat, e de fapt derivat dintr-o anumită percepție a realității.

Problema noastră ca scriitori, mă tot întorc la cuvântul ăsta pentru că l-am pierdut eu pe drum, e echilibrul, iar echilibrul îl găsești citindu-te pe tine până-ți iese. Trebuie să te bazezi pe tine. Sau pe un posibil editor care s-ar putea să nu te înțeleagă. Să fie doar un redactor de carte. Pentru că nu suntem în lumea americană, unde editorul poate decide cum publici. În lumea americană, lucrurile sunt foarte simple, de cele mai multe ori decizia o ia editorul.

O agenție literară este, în mare, o firmă care se ocupă cu gestionarea drepturilor de autor. Adică semnează contracte de reprezentare cu autori și îi reprezintă în fața editorilor. Într-o parte și în alta. De obicei, la nivel internațional. De obicei, se face internațional, dar există și agenți naționali. În țările mari, cum sunt Franța, Germania, agenții lucrează și la nivel național. La noi nu e cazul, dar e prea mică literatura. Nu are cine câștiga nimic din ea, dar ideea este că agentul, pentru că la ora asta agenții guvernează, e parte dintr-o formă de guvernanță a literaturii la nivel mondial.

Tot ce vezi de succes și distribuit peste tot și tradus simultan în nu știu câte limbi nu e opera autorului, e opera agentului. Sunt niște oameni foarte puternici în lumea editorială care cunosc toată lumea bună, care au o viață extrem de mondenă și așa și reușesc să impună titluri. Adică gândește-te la *Ne vedem în august*, a lui Márquez – au scos-o în jurul datei de 6 martie și a apărut în 40 de limbi simultan. Dar e jocul pieței. Literaturile din estul Europei de asta nici nu merg bine, pentru că te duci la agent, iar el te întreabă de cifre. Și agentul este un fel de contabil al cărților. Da, se poate ca o dată din un milion de cazuri să-l intereseze geniul tău, dar de obicei nu se întâmplă așa. Asta e meseria lui, să aducă venituri prin acea agenție. Și te duci și ți se cer tiraje. Asta e marea problemă când te duci la un agent, iar dacă prezinți tirajele din România de 1 000, 2 000, 3 000, 4 000 de exemplare, devii subit extraordinar de neinteresant.

Partea pe care o împart agentul și autorul e de 8% din acei 20 de euro. În proporție, de obicei, agentul ia între 15 și 25%, restul e la autor. Vrei să crezi că o firmă va mișca vreun deget pentru 500 de euro profit la cartea ta? Nu așa funcționează lumea.

Asta e problema cu agențiile. Noi suntem blocați într-o piață foarte mică și piața asta foarte mică ne blochează cu totul. Pentru că nu ne bagă nimeni în seamă din cauza cifrelor. Asta e ideea.

În Franța apar 80 000 de cărți pe an, în mare, cel puțin pe cifrele de anul trecut. Dintre care 7 000 sau 8 000 sunt romane. La o populație de 60 de milioane de oameni. La noi, la o populație de, să zicem, 20 de milioane, dar cred că suntem 15 milioane, se publică pe an maximum 200 de romane. Cu tot cu self-publishing. Suntem deja cam la a zecea parte din volumul lor real. Nu se publică enorm, nu știu de unde a apărut ideea asta. Piața noastră ar trebui să crească, nu să scadă. Pentru că dacă o scădem și mai mult, nu

mai există deloc. Știu, e de necrezut. Dar în Franța, media la o carte, media absolută pe acele 80 000 de titluri, e de 700 de exemplare vândute. La noi, media absolută pe cele 3 000–4 000 de titluri câte se publică pe an în România e undeva sub 200 de exemplare. Pentru că stăm foarte, foarte prost. Nu avem volum. Nu avem ce să arătăm afară. Nu suntem o piață interesantă nici măcar pentru ei. Adică noi plătim în România sume mizerabile, de genul 1 000 de euro avans pentru o carte și mai dai 7% royalties.

Jocul acesta ține de ceea ce numim globalizare. Jocul primei linii, să-i zic așa, al Occidentului, este de 20 de ori mai puternic decât jocul oricărei linii. Nu ai cum să concurezi. Putem ieși în Occident cu literatură scrisă în engleză. Eugen Ovidiu Chirovici mai e autor român? Mai e văzut de cineva ca autor român? Aici e problema, dacă scrii în engleză, vei fi asimilat culturii engleze, subit. Dacă eu mă apuc de mâine să scriu în franceză, voi fi autor francez. Naționalitatea unei cărți e dată de limba în care e scrisă. Nu știu câți francezi îl percep pe Cioran ca român. Sunt foarte curios, dar nu cred că foarte mulți. Sau pe Ionesco. Îl percep ca francez.

Pentru că agenții, în majoritatea cazurilor, pe baza naționalității și a imensului succes al literaturii române de până acum, o să zică nu fără să citească. Așa funcționăm, e o formă de discriminare financiară. Nu are nicio legătură cu rasa, sexul, culoarea ușii și ce mai vrem noi. E discriminarea cea mai urâtă din lumea asta, cea despre care nu se vorbește niciodată. Săraci vs bogați. Așa arată discriminarea în cultură.

Facem ce putem mai bine cu ce avem. Altă soluție în viața asta nu avem de obicei, trebuie să obținem maximul din ce avem. Sper să găsesc un pic de înțelepciune și să mă opresc, dar ideea este că eu trebuie să fiu pesimistul de serviciu, nu cred că o să se poată. La cum se formatează lumea culturală și la ce teme impune. Orice carte românească citești, aproape orice, ea nu are cum să creeze o lectură de identificare într-un cititor din Occident. Pentru că lumile noastre sunt atât de diferite, și ideologic, și material, și cum vrei, încât suntem extrem de greu de perceput.

Ei au o percepție extrem de greșită despre Europa de Est, în general. Ideea este că așa suntem percepuți și o să o repet, trebuie să mă repet, tot ce putem vinde, cred eu, e o proză extrem de poetică. O proză axată pe chestiile acestea, cum mai spuneam, care țin de generalul uman. Dacă

încercăm să vindem afară o proză axată pe viața noastră socială și politică, s-ar putea să avem mari probleme. Nu suntem interesanți.

CURSUL 7.
ESTETICA

Întrebarea cea mai complicată în ziua de azi este: Ce e estetica? La începuturi, prin secolele XVIII–XIX, era un fel de umbrelă mare sub care intrau teoriile artei, ale frumosului. Asta era estetica. Când, prin secolul XIX, literatura a început să se specializeze și să devină literatură, bineînțeles că au fost scriitori care au luat estetica asta și au așezat-o în domeniul literar. Și aici, glumă, glumă, dar cred că cel mai important dintre ei a fost Proust. Dintre toți cei mari, pentru că el a rămas cel mai cunoscut în istoria literaturii. El vine între două secole, e practic un om școlit. Cunoștea pe toată lumea bună, în orice caz. Bergotte e Anatole France, teoreticianul din roman e Saint-Simon. Era un om foarte bine plasat. Evident că era și în poziția de a crea o estetică. Avea și studiile necesare, avea o licență la Sorbona, foarte greu de luat pe vremea aia. Chiar la începutul operei, înainte să scrie *În căutarea timpului pierdut*, împarte lucrurile în două ramuri foarte clare, care se păstrează până azi. Una e exact întrebarea complet stupidă sub care țin și cursul ăsta: cum scriem? Și a doua e estetica, unde el pune și viziunea artistului despre artă. Practic își creează teoria pe care o duce la capăt în volumul șapte din *În căutarea timpului pierdut*, o creează înainte. Mai mult sau mai puțin. Iar când se așază să moară scriind la cartea lui, el nu face decât să-și scrie teoria.

Bineînțeles, învârte teoria în jurul *timpului pierdut* și timpul pierdut este tot acel timp pe care nu ți-l dedici filozofiei și artei, în speță literaturii. E destul de simplă teoria lui Proust. Există și o carte scrisă acum vreo 10-12 ani de un om pe care îl cunosc, se numește *L'esthétique de Proust*, de Luc Fraisse, care din păcate n-a fost tradusă în română, dar e fascinantă pentru că e o teorie atât de întreagă, încât nu-ți mai trebuie nimic. Trece prin toată istoria culturii. Astăzi arta se împarte în două, nici nu mai zic categorii, zic tabere direct, că e un război. O dată e ceea ce poate ai văzut sub numele autonomiei esteticului și apoi avem viziunea politică asupra lumii, o viziune care se presupune că trebuie să te facă scriitor. Așa funcționăm, nu

avem ce face. Dacă vrei un sfat prietenesc, e mult mai ușor să devii scriitor pe partea politică decât pe cea estetică. Mult mai ușor. Poate că e neplăcut, poate că etic nu e cea mai frumoasă treabă pe care poți să o faci, dar cu siguranță funcționează mult mai bine decât partea cealaltă.

De ce? Pentru că, estetic vorbind, teoria asta politică impune și o ultrasimplificare a modului de a scrie. Venind pe o linie care se numește propagandă, oricum am numi-o, are și principiile propagandei – și primul principiu al oricărei propagande din toate timpurile e accesibilitatea. Propaganda trebuie să poată ajunge la toată lumea. De asta vei auzi tot timpul în spațiul public, „domnul/doamna scrie simplu și spune ideile cât mai clar". E de fapt o idee luată din propaganda sovietică de prin anii '40-'50 și transportată până aici. Nu știu cum. Probabil cu foarte multă pricepere. Și așa s-a creat o estetică a faptului divers punctat cu anumite teorii politice foarte la modă, care mai mult sau mai puțin te ajută și să publici, te ajută și să vinzi, te face și cunoscut. E rețeta absolută ca să fii OK în lumea literară. Devii monden, toată lumea te salută, cei care sunt dușmanii tăi înțeleg să se teamă de tine și mai ales de grupul tău.

Chiar am citit destul de atent și simplificarea pe care o folosesc ei, textul acela simplu, liniar, pe care îl scriu ei cu fraze accesibile, fără înfloriturі, fără artificii stilistice, e o viziune asupra prezentului. N-am nimic împotriva unei asemenea abordări. E, în fond, literatura de dinainte de Dickens, că tot vorbeam de multe ori despre straturile alea. Acolo s-au dus. S-au dus 150 de ani înainte, când stilul nu explodase, nu existase un Flaubert care să schimbe fața literaturii, și atunci s-au dus acolo unde literatura e accesibilă, poate deveni oricând foileton, cum era înainte de Dickens. Chiar Dickens și-a publicat câteva romane în foileton. Le publica în presă, capitol cu capitol. Ideea este că asta se întâmplă pe o parte a esteticii contemporane. Și cred că există chiar cărți despre ultrasimplificarea asta, pentru că ea simplă nu e deloc. Practic, ca scriitor, ți se cere să uiți cam tot ce ai învățat. Trebuie să faci în creierul tău un fel de *tabula rasa* și să înveți să gândești foarte simplu. Ceea ce nu e simplu deloc. Mie nu-mi iese absolut deloc, de exemplu. Asta e limita mea.

Pentru că până la urmă trebuie să înțelegem că, dincolo de partea a doua despre care o să vorbesc, literatura de astăzi este și un ascensor social foarte, foarte mișto. Că sunt foarte mulți băieți deștepți, ca în toate domeniile, care au reușit să monetizeze literatura aberant, până la nivelul

casei la munte și al altor minuni. Și asta, din păcate pentru toată lumea, influențează foarte tare ceea ce am putea numi estetică. Pentru că se creează modele, se creează un fel de *role-playing* social care afectează pe toată lumea, se creează ierarhii și literatura nu mai este ca în perioada mea preferată, ca în modernism, unde nu te cunoșteai unul cu altul și fiecare scria cărțile și îți mai scriai o scrisoare o dată la 20 de ani. A devenit cu totul altceva. E un vehicul social și estetica e influențată foarte puternic de chestia asta. De rețelele de socializare, de curentele la modă, de anumite idei care prevalează în societate și sunt importate vag în literatură și sunt folosite de fapt ca vehicul social. Și aici problema esteticii se pune foarte serios.

Adică: cât mai e literatură din ce se face și cât e cu totul altceva? Eu nu îți spun să faci într-un fel sau altul, faci cum vrei. Până la urmă, ambele variante sunt corecte, dau ca rezultat cărți. Dar rămâne întrebarea dacă odată cu trendul ăsta nu cumva se pierde tocmai ideea de literatură. Și odată cu trecerea a 10, 20, 30 de ani în sistemul ăsta, o să ne pomenim că nu mai știm altfel. E și asta o posibilitate, ca oricare alta.

Mă confrunt din ce în ce mai des cu acel prag de 50 de pagini de care nu mai trec. Refuz să mai citesc, pur și simplu. Pentru mine, care sunt oarecum în domeniu, mizele sunt destul de clare. Mi-e foarte clar ce vrea fiecare. Întrebarea e dacă mai merită să citești pentru scriitură și dacă nu merită, mă opresc. Și chestia asta mi se întâmplă din ce în ce mai des. Aici e probabil o limitare a mea în ceea ce privește estetica contemporană, nu e a scriitorilor. Pentru că ei, între ei, majoritatea se înțeleg. Da, problema am devenit eu. Stau și mă întreb dacă nu cumva la cum se învârte lumea asta – și Occidentul după care noi imităm absolut tot și de la care am învățat și literatura într-un fel sau altul –, dacă nu cumva toate curentele astea se vor încetățeni. Stau și mă uit de 20 de ani și ofensiva nu pare să slăbească deloc. Absolut deloc. Ba de la an la an pare să fie din ce în ce mai puternică și s-a creat încet-încet și o filozofie a prezentului pe care o regăsim în literatură. O filozofie care folosește volte împotriva oprimării, care e pentru egalitate între toți, dar de fapt cu mize în funcții și bani, cum a fost întotdeauna.

Dar, cum spuneam, e de citit, e de văzut, simplificarea asta te ajută foarte tare să ai cititori, pentru că ești accesibil și nu vreau să dau nume, dar știm toți despre ce vorbesc în România, scriitorii și scriitoarele vând pentru că

pot fi citiți la nivel de mase, orice o însemna cuvântul ăsta la noi. Asta e cheia. Nivelul e foarte jos la ora asta, chiar și în Europa. Estetica nu prea mai merge. Dacă te duci cu o carte grea, editorul strâmbă din nas, nu te citește nimeni. Asta e. Nu ne place, putem să plecăm. Se spune că planeta Marte e colonizabilă.

Suntem în fiecare cultură câțiva, în lungul lumii, pe o mică șosea cu două benzi, de lângă autostrăzile cu 30 de benzi chinezești pe care merge comunismul, suntem câțiva care încercăm să recuperăm ce se mai poate recupera, pentru că public nu prea avem cum, din, hai să zicem, ultimul modernism. Cam asta e ideea. Dacă estetica mai poate fi recuperată și dacă mai e ceva de recuperat din ea, ne rămâne estetica ultimului modernism, ce s-a scris până prin anii ’70 ai secolului. Cam pe acolo e limita la care te mai poți duce. De fapt, problematica centrală a esteticii ultimilor 50 de ani, dacă a mai existat o estetică, a fost și aici – și ne ducem la Cărtărescu direct, că e cel mai simplu, poziționarea artistului în raport cu arta. În fond, asta a căutat estetica ultimilor 50 de ani – să definească artistul în raport cu arta lui. De aceea în fiecare carte care e considerată prețioasă și mai greu accesibilă există aproape întotdeauna o teorie a artelor și a artistului care trăiește pentru opera lui.

Iar Cărtărescu se poate demultiplica în fiecare națiune europeană. Peste tot există câte unul, doi, trei, patru, cinci Cărtărescu. La unguri e László Krasznahorkai. La bulgari e Gospodinov, la croați e Dubravka Ugrešić. La polonezi e eterna Olga Tokarczuk – e repetabila Olga Tokarczuk pentru cine o poate citi. Și o ținem așa și ajungem la amicul meu Mathias Énard în Franța. La rușii actuali e mai complicat un pic. Pentru că ei au două curente principale. Îl au pe Sorokin ca vârf de lance, care este o mare victimă Sorokin, trăiește în Elveția. Și noi toți îl plângem pentru disidența lui și pentru tot ce i s-a întâmplat în viața lui, mai ales când mergem în Elveția și ne uităm la țara în care trăiește oprimat. (Să zâmbim.) Și al doilea curent este curentul propagandei lui Putin. Aici e cel mai interesant, pentru că la noi sunt în centru toți trei. Adică, nucleul acelui curent au fost Evgheni Vodolazkin, care și azi îi scrie discursurile domnului Putin, și ajutoarele lui prețioase, Guzel Iahina și Ludmila Ulițkaia. Domnul Vodolazkin este din sistemă[33]. Seamănă, vorbesc despre Rusia aia a singuraticilor, dar o știm toți, de fapt au făcut propagandă toată viața lor. Și acolo e mai complicat un

pic.

Dar în Vest lucrurile sunt foarte clare. În general, dacă vrei să vinzi, nu mergi pe estetic. E foarte clar. Nu mergi pe treburi grele, că nu vinzi. Cred că am mai spus, noi aici suntem încă liberi. Mizele sunt atât de mici în piața noastră, încât chiar putem să facem estetică. Încă mai putem. Nu garantez că peste zece ani, dacă te vei duce la editor cu un roman ca *Iosca*, vei mai putea să-l publici. Nu o să mai poată nimeni.

Estetica o să o definim întotdeauna începând din locul în care oamenii încearcă să salveze literarul din poveste. Nu mai poți defini asta decât prin opoziție. Dacă vrei să salvezi ce aveam prin Europa până prin anii ’70, singura ta șansă, matematic, e să scrii aproximativ ca în acea perioadă.

Nu vorbim despre frumos, vorbim despre teoria frumosului. Pentru că într-o carte simplă, oricât ai fi de deștept, nu vei putea să pui o teorie a frumosului în așa fel încât să stea. Dacă nu o susții pe niște chestii foarte, foarte alambicate și foarte contradictorii și foarte, nu știu, dacă nu pui un război întreg al esteticii în cartea aia, nu o să meargă. Orice teorie are două părți, e o structură formată din cel puțin două părți care se bat cap în cap. Și de fiecare dată când le pui în conflict, creezi, de fapt, un început pentru un alt conflict în carte. Și ești în inima cepei. Exact așa se creează. Pleci dintr-un nucleu și tot adaugi conflictul teoretic. Dar dacă ai frumosul, trebuie să ai și urâtul. Dacă ai esteticul, trebuie să ai și inesteticul. Dacă ai albul, trebuie să ai și negrul. Și tot așa. Și nuanțele nu te salvează.

Trebuie să te hotărăști, să iei o decizie. Nu merge așa. O să dau un citat din Dostoievski, în *Frații Karamazov*, pe care nu l-a mai citit nimeni cu atenție de nu știu când și care sună cam așa: Încearcă să nu fii căldicel, că nu te crede nimeni. Nu te mai crede nimeni când împaci pe toată lumea. Vei deveni dușmanul tuturor. E mai bine să-ți alegi o tabără. E mult mai sigur pentru tine să fii într-o tabără, că altfel ești în afara tuturor taberelor și prin definiție, la cum merge lumea de azi, ești dușmanul tuturor. Ideea este că dacă am făcut cursul ăsta pentru ceva, am încercat să transmit mereu tocmai subtilitățile acestea care trimit la arta mare, nu la arta comercială. Tot încerc să merg către conceptele care ne vor salva la un moment dat literatura sau ce a mai rămas din ea. Sigur că am parte de opoziție, nici nu mă aștept la altceva, dar ideea este că dacă vom ieși de acolo, mi-e cel mai frică de banal, de estetica banalului[34].

Iată întrebarea: cum a ajuns chestia asta în centrul culturii? Ne vor trebui încă 50 de ani să înțelegem cum s-a ajuns aici. La un moment dat ne-am pomenit că toți vorbim despre drepturile pinguinului din Alaska, pinguin pe care nu o să-l vedem în viața noastră. Suntem într-o situație, din punct de vedere cultural, aproape imposibilă[35].

Oricum ai da-o, pentru că estetica e o chestie complet nehotărâtă, nimeni nu ți-o poate defini sub nicio formă. Nimeni nu poate să spună în mod clar: lucrul ăsta e frumos sau lucrul ăsta e urât. Ține de percepție. Orice estetică se întemeiază pe o teorie a gustului – gustul pentru frumos[36]. Amsterdam: a fost anul trecut, nu m-am dus, a fost o expoziție la Muzeul Van Gogh, „Pikachu“. Înțeleg: toată teoria din spate pleacă de la obiectualizare. Dar de ce, de exemplu, acel faimos urinoar al lui Duchamp este artă și astea nu sunt? Pentru mine nu e obiectualizare. Duchamp a luat obiecte banale, le-a pus în expoziție și a zis: asta e artă. Asta a fost teoria lui. Și acolo a început obiectualizarea asta de azi, arta conceptuală. Nu e artă conceptuală, e artă obiectuală. Așa se numește. Și mai este o operă de artă celebră, chiar paralelă cu Duchamp. Nu știu dacă ai auzit de patul lui Rauschenberg. Rauschenberg a luat un pat gata făcut și l-a montat în expoziție și a zis: dom'le, asta e artă. Un pat. Dublu. Ei au creat artă care e un curent extraordinar, dar mie îmi scapă. Noi trebuie să discutăm despre ideea de timp, de spațiu, de concept în operă. Până la urmă, dacă un curs de literatură are vreodată un scop, deși mă îndoiesc că are un scop, el e doar ca să ne mai popularizăm știința. Dar dacă are vreun scop real, în schimb, scopul e să ajungi în locul în care să te întrebi cum trebuie să arate o operă de artă scrisă. Scopul meu e ca, după ce citești această carte, să te întrebi cum trebuie să fie opera de artă și care e poziția creatorului în raport cu opera de artă. Cum mă inserez în operă? Pentru că oricum sunt acolo. Sunt doar eu acolo, nu e nimic altceva în afară de mâna care scrie, chiar nu a fost niciodată altceva.

Dar ăsta ar fi un scop, ăsta e scopul esteticist. Cum ne poziționăm în raport cu ceea ce se numește operă. Suntem obiectivi, suntem subiectivi, încercăm să fim echidistanți, ceea ce n-a reușit nimeni niciodată, dar putem să încercăm? Cum spuneam la început, cea mai simplă poziționare în ziua de azi, asta e, îmi asum ce spun acum, e cea politică. Cu siguranță acolo stă succesul. Cu siguranță dacă îmbrățișezi cauza, cum zic englezii, lucrurile

vor merge.

Eu încerc să fiu cât se poate de echidistant și să îți spun ce se întâmplă în lumea editorială. Odată cu falimentul Elefant, cu povestea cu Diverta, cu amenda Consiliului Concurenței, toate colecțiile centrale își vor reduce numărul de apariții de literatură română, pentru că la noi aparițiile principale sunt în traducere. Ce se va întâmpla este că într-un an, doi, s-ar putea ca în colecțiile centrale să avem doar jumătate din titlurile de azi. Estetica va avea de suferit pentru că acele colecții reprezintă estetica contemporană. În momentul în care titlurile se vor reduce la jumătate, se vor căuta deja titlurile vandabile. Nu o să mai meargă maculatura estetică de azi, pentru că romanele grele și groase și de necitit pot să rămână pe lista de așteptare ani de zile. Și se va publica tipul broșurică până în 200 de pagini tipărită rar, pentru că aia măcar își scoate banii. E o problemă a esteticii contemporane, pentru că pe măsură ce acele cărți-cărămidă vor dispărea, estetica va începe să dispară împreună cu ele. Nu va exista nicio rezolvare, pentru că până la urmă lumea editorială e o lume făcută din firme care lucrează pentru profit.

Mă gândesc la asta de zeci de ani, dar sunt aproape convins că dacă Rebreanu era în poziția lui Tolstoi, lui Dostoievski, era exact acolo. Noi avem un Dostoievski, doar că e român. Și nu valorează nimic, doar îl avem. Rebreanu pune toate problemele lui Dostoievski, scrie mult mai frumos decât Dostoievski dacă vorbim de stil, e mult mai bun stilist, scriitorul nostru e mult mai priceput la limba română decât Dostoievski la limba rusă, dar s-a născut în limba greșită. Ce șanse ar fi avut Tolstoi la 1920? Niciuna. Era încă un realist care s-a rătăcit pe acolo.

Asta va fi marea șansă a culturii românești, cred eu – apropo de estetică și de cum se calibrează ea în timp. În momentul în care vom ieși din ecosistemul anticomunist – și ieșirea deja se face –, avem o întreagă literatură care nu mai are nicio legătură, absolut niciuna, care e critică socială azi, fără nicio referință la acum 40 de ani. Sunt generația care a făcut studiile după mine, prin 2010. Ce să le mai ceri? Pentru ei e lecția de istorie, dacă vor să o învețe bine, dacă nu, nu. Dar aici se va naște, cred – la un moment dat, nu repede –, un fel de critică socială în literatură, o critică a tranziției ăsteia interminabile. Eu cred că se vor găsi oameni care să scrie și critica lumii de azi, care va fi adevărata estetică a unei perioade. Se vor găsi oameni care să înceapă să arhiveze în literatură ce ni se întâmplă tuturor zi

de zi. Acolo se va naște, cred, o estetică care ne va scoate și din țară. În sfârșit. Una europeană. Pentru că într-un final va fi depășit momentul ăsta anticomunist și ne vom duce către critica socială a prezentului. Și acolo prezentul o să arate ca peste tot. Deocamdată, estetic, noi suntem calibrați înspre trecut.

Estetica românească de la ora asta încă se hrănește din perioada dictaturii. Sau chiar dinainte. La un moment dat, cred că va veni o generație care deja zice: nu mă interesează. Estetic vorbind, adică cultural vorbind, va face bine. Și o să ajungem într-un loc în care o să citești o carte și chiar o să te regăsești în ea. Deocamdată nu prea poți. E foarte greu să te regăsești. Nu vreau să mă pun în pielea unui om de 20 de ani care citește o carte de-a noastră care deja s-a clasicizat. Are o problemă uriașă de identificare, pentru că nu-și explică lumea din carte sub nicio formă. Nu are cum să și-o explice. Dar odată ce va trece timpul, se va crea și o altă literatură. Ca întotdeauna, prin tonele de maculatură care se vor publica, o să fie și vârfuri. Necazul e că din o mie de cărți una e bună.

S-ar putea ca momentul ăsta atât de cretin al istoriei să ne facă foarte mult bine, într-un fel sau altul. Tulburările istorice, cum bine știm, au dus la marile estetici. Cam așa a funcționat, salturile s-au făcut pe pragurile istoriei mari. Pe războaiele mari, acolo s-au creat marile salturi estetice. Probabil din cauza izolării, mă gândesc.

Mă uit la ucrainenii tineri care scriu, nu știu dacă ai remarcat, dar vibrează în ei ceva care până acum nu era. Ce diferență e între Andrei Kurkov și Serhii Jadan, cel care stă pe front. E cu totul o altă literatură. Încearcă-i în paralel. Kurkov e un fel de clasicist foarte așezat, blânduț, iar Jadan, care își petrece viața pe front, e cu totul altceva. Jadan – să vezi unde duce în cultură războiul – își lansează cartea de poezie la Cernăuți într-o sală de 3 000 de locuri care deja a fost rezervată toată. Zonele de criză ale istoriei creează niște momente pe care în mod normal, în Ucraina, ca și în România, nu le-ai putea avea. Am ținut neapărat să discut tema asta, nu știu cât a părut de utilă, dar trebuie să ne punem întrebările: încotro scriem? Încotro ne îndreptăm scrisul? Dincolo de glume, dincolo de Facebook, dincolo de politică, unde mergem? Exact ca la Marin Preda, care știa să întrebe „Unde mergem noi, domnule?“. Deja avem forme de cenzură care funcționează foarte, foarte clar în ziua de azi. Le știm toți. Există zone intangibile, zone pe care nu le poți discuta sub nicio formă. Sau vei fi

linșat. Așa funcționează azi. Poate fi doar un pas către o cenzură de stat, care la noi a mai fost.

Adică în Statele Unite deja se lucrează cu un concept care pe mine mă sperie îngrozitor, *sensitivity reader*. Ați auzit de el? *Sensitivity reader*-ul este un om care primește manuscrisul după ce se editează și scoate din el părțile care ar putea leza anumite categorii sociale. Adică cenzurează cartea pozitiv. Una e să fie că se face tacit și alta e când devine un job. Devine o problemă uriașă. Dacă vrei să citești o carte care o să-ți limpezească toate ideile astea, sunt bătute cap în cap în toate felurile, caută O. Nimigean, *O ureche de om pe o spinare de șoarece*. Acolo pune în joc toate fentele astea și le pune foarte haios.

Ești nevoit la un moment dat să faci pasul ăsta. Devii monden prin omisiune. N-ai nicio părere. Estetica de mâine o să fie, dacă nu cenzurată, măcar foarte puternic condiționată inclusiv dinspre partea editorială. Mai tare decât teoria timpului la Marcel Proust și mai tare decât ce-a făcut războiul din Rusia lui Tolstoi ne interesează dacă mâine o să mai putem să publicăm dacă nu suntem într-un fel sau altul, așa cum *trebuie*. Există pur și simplu o condiționare directă. Pentru că publicul, publicul culturalizat, e cam de stânga.

Singura soluție, asta e lecție de om care chiar a reușit să ocolească sistemul, este să nu mergi pe calea care pare evidentă – pentru că nu funcționează. Lumea e suficient de mare încât poți să faci orice fără să te atingi de sistem. Dar dacă vrei să ieși cu literatura ta din blocul estic, care încă funcționează fără greș în toate privințele, singura soluție este să ocolești centrul.

E o mare componentă a esteticii din Est – apartenența la sistem. Ceea ce s-a întâmplat cu László Krasznahorkai și cu Gospodinov în ultimii ani n-a făcut decât să confirme încă o dată că sistema est-europeană funcționează fără greș.

Romanul actual, cel mai de succes, măcar la cititorii până în 40 de ani, nu e reportajul literar. El este de fapt o formă de biografism. El derivă din biografismul american, romanul contemporan. Și pare reportaj pentru că e o înregistrare aproape directă a vieții personajului. Așa funcționează. Să nu mă întrebi de ce, că nu știu. Unul dintre modelele romanului contemporan e William S. Burroughs, care a scris *Prânzul dezgolit* și *Junky*. O să vezi acolo un model de reportaj destul de fioros al vieții personajului. Mai ales

Prânzul dezgolit[37], care se apropie de cuvântul capodoperă. E ideea asta a verosimilității totale în literatură. Nu e chiar un reportaj, e o înregistrare a vieții cu totul. E aproape un jurnal. Și totuși a murit la 83 de ani, s-a chinuit foarte mult să moară, s-a străduit. Cam pe acolo bate reportajul literatului. Cred că se poate face.

Trebuie să te uiți pe Nesemnate. Chiar publică niște texte făcute de inteligența artificială. La ora asta, ce poate face inteligența artificială foarte bine, mult mai bine decât noi, e să traducă non-ficțiune. Acolo ne bate de ne sar ochii din cap. Există programe, pui o carte și într-un minut, din engleză în orice limbă, practic, îți traduce 300 de pagini aproape impecabil.

CURSUL 8.
RECAPITULARE

Când m-am hotărât să susțin acest curs, am făcut-o pentru un singur lucru: să încerc să transmit ideea că literatura nu e salvată de politic, ci de stil. Politicul nu salvează nimic.

Plecasem din două teorii ale stilului. Una e de școală – prin care tu, scriitor, îți potrivești/reglezi stilul prin întâmplări și personaje. Nu cred neapărat în ea, dar e un bun punct de pornire. A doua este respirația – despre care tot vorbesc[38] și care se leagă de vocea internă care citește și vocea internă care scrie. Atunci când citim, auzim o voce care lecturează pentru noi în minte. E clar că textul se materializează într-o voce pe care nu o putem defini foarte clar, iar când scriem, apare o altă voce care ne dictează, mai mult sau mai puțin, ceea ce facem. Ideal este, ca în viziunea lui Céline, momentul când cele două se suprapun. Când auzi, și dintr-o parte, și din cealaltă, aceleași lucru. Cum se poate face asta? M-am gândit ani la rând: apropiindu-te cât de tare poți de vorbirea naturală. Cu siguranță acolo este cheia. Acolo este vocea care face stilul să fie stil. Iar asta se poate face doar prin exercițiu. Nu merge altfel. E teoria repetiției, ca în orice meserie. Îți sugerez un exercițiu pentru asta: ia cărți grele care îți plac dintr-o limbă care îți place și încearcă să traduci cât mai corect. Și o să vezi că dintr-odată se produce declicul. Înveți să scrii. Când traduci un text foarte bine făcut dintr-o limbă în alta, înveți să scrii pentru că te afli exact în postura aceea de invidiat în care scrii textul acela într-o altă limbă. Atunci ai acces la toate vocile interne fără să vrei. Poți lucra pe text ca și când l-ai scrie tu însuți. Singurul scop este să iasă bine. Cel puțin acesta a fost exercițiul meu, eternele mele exerciții – acelea cred că m-au făcut scriitor.

Odată cu aceste voci, putem uita de toate cărțile de stilistică pe care le-am putea cumpăra, pentru că ele cuprind doar procedee retorice clasice. Există în comerț dicționare de stilistică în care sunt enumerate toate figurile de stil. Nu e nevoie de niciun fel de curs pentru ca cineva să le poată citi. Dar cum pot fi utilizate? Probabil doar cu ajutorul memoriei. Dar acolo există o

diferență care trebuie făcută: între retorică și retorica clasică din care a fost derivată stilistica de la Port Royal. În secolele XVI–XVII, la Port Royal, o mănăstire din spațiul francez, un grup de călugări intelectuali au hotărât să creeze logica derivată din retorica clasică și din filozofie și aceasta a făcut după aceea istorie pentru că a fost, practic, prima taxonomie a ideii de stil, de stilistică și toate conexele din jurul lor. La noi însă nu se discută.

În fine: scopul unei cărți derivă din încercarea de a te pierde în viziune. Trebuie să trăiești convins că la un moment dat, dacă stilistic lucrurile sunt așezate, aproape că scrii singur. Nu-ți mai trebuie nimic altceva. Povestea se scrie, se citește și se oprește singură. Apoi, tot ce ai de făcut este lectura. Cel puțin așa am învățat eu că se face, instinctiv. Orice plan aș fi avut, mi-am dovedit că nu ține. E foarte bine să existe unul, dar vei descoperi la capăt că nu se păstrează. Altceva te ghidează, deși situația pare foarte ciudată. Îți recomand să ai un plan, dar în același timp te avertizez că nu va fi de durată, pentru că de la un moment dat încolo cartea are felul ei de a trăi singură și deviază. Iar toate „buzunărelele“ și digresiunile creează, la final, o carte mult diferită de cea de la început[39]. Trebuie să mergi acolo unde mai ai ceva de dovedit. Toate lucrurile acestea pe care le-am discutat, timpul, spațiul, personajul, ideea de dialog, toate converg în spunerea care trebuie să fie cartea.

Istoria ultimilor, să zicem, 30 de ani – ca să nu intrăm în perioada de dinainte de ’89, unde mizele erau, poate, altele – ne învață că dacă au rămas patru, cinci sau șase cărți din literatura română a ultimelor trei decenii, ele au fost întotdeauna performante stilistic.

Dacă nu vrei să creezi ceva unic, atunci citește presa și ia părți relevante. Așa creezi o poveste. Pentru mine, exemplul absolut de preluare a realității este scriitorul britanic al cărui nume nu mi-l voi aminti niciodată, acel scriitor nominalizat la Booker Prize acum niște ani cu un roman alcătuit din articole de ziar. A luat aceste articole și le-a așezat unul după altul, a creat o carte și a format o poveste atât de verosimilă, la care n-a participat decât prin arta colajului, ca Warhol în artă.

Literatura e ca orice artă. Are un punct de rupere în care devine realitate și nu mai e artă. Cu cât te apropii de faptul divers, de viața de zi cu zi, de întâmplările banale, ești mai aproape de punctul de rupere. Și riști să ratezi absolut tot, pentru că nu vei putea niciodată să controlezi exact măsura în

care intri în realitate și rămâi acolo. Și în locul cărții poate fi numai o călătorie cu metroul sau cu autobuzul. Scopul este să reușești să duci literatura, arta aceasta atât de complexă și de voluminoasă, perfect incomensurabilă, un pic mai departe. Nu poți însă să creezi o rețetă a progresului în literatură. Ca să găsești locul acela în care începe cartea să vorbească singură, natural și din care poți să mergi mai departe, trebuie să „scapi în păpușoi“ foarte tare. Există o clipă în care fără să-ți dai seama și fără să mai faci planuri și fără să mai aplici procedee devii scriitor. Și nu cred că poate fi identificată această clipă. Să sperăm totuși că cei mari care și-au plănuit cărțile, ca Thomas Mann, au avut dreptate. Altfel, suntem pierduți.

Tot ce recomand e exercițiul. La cea mai mică senzație că nu sună bine, șterge paragraful. E mai indicat să îl ștergi decât să îl reiei. Am făcut un experiment săptămâna aceasta. Tot scriu la romanul despre care am mai povestit și am început pasajul cu o cameră (de filmat) din exterior. O vedere din exterior. Am pus niște lucruri acolo destul de haioase pentru o înmormântare. La un moment dat, când am ajuns la 12–15 rânduri, mi-am dat seama că suna ca o tinichea. Îi dădusem cadență, dar suna ca o tinichea. Am lăsat cu roșu și m-am apucat să scriu la persoana I același text, același lucru, doar mișcându-mă și făcând o singură frază. Și mi-a ieșit. Fraza aceea a ajuns deja la pagina opt.

Funcționează și așa – dacă schimbi punctul de vedere cu care lucrezi. De fiecare dată când nu merge, te așezi în pozițiile privirii și vezi aceeași întâmplare din mai multe părți ca să îți dai seama de unde lucrurile par verosimile. În orice caz, verosimilul complet nu există. Jaap Lintvelt făcea, în volumul *Punctul de vedere*, o taxonomie a persoanelor întâi, a doua și a treia în literatură. Acolo se vede mecanismul interior al vocii narative, care e banal și în același timp e foarte complicat. Imaginează-ți un roman pe care l-ai citit, dar scris din punctul de vedere al altei persoane față de cea în care este scris. Cum ar suna, de exemplu, *Anna Karenina* la persoana întâi, spus din perspectiva unuia dintre personaje. Sau cum ar fi să citești *Orbitor* al lui Mircea Cărtărescu scris la persoana a doua sau a treia. Să faci din *Orbitor* un roman clasic.

Punctul de vedere e foarte important – ca scriitor, te plasezi în două perspective mari. Între persoana întâi (sau a doua) și persoana a treia sunt niște diferențe notabile în povestire.

Timpul narativ. Aș vrea să renunțăm la timp cu totul – să fie interzis, dacă se poate, pentru că timpul te pune imediat în joc cu istoria. Te aruncă imediat lupilor. Și poate că nu vrei să intri în haita lupilor. Când scrii literatură, poate că vrei să scrii dintr-o perspectivă internă asupra lumii, iar timpul te încurcă foarte tare. Sunt, e adevărat, și cărți care tratează istoria, dar și cărți care o ignoră cu totul. Cărțile mari ale trăirii interioare nu mai au nevoie de nimic. Ele se găsesc acolo, în tumultul din mințile noastre. La fel de periculos ca timpul este și spațiul. Spațiul implică un peisaj, o localizare care e extrem de păguboasă. Spațiul are și categorii – Macondo, de exemplu. Există o țară a literaturii care se numește Macondo. Toate țările de culoare rurală, izolate, cu oameni care fac lucruri ciudate sunt în Macondo. Faci ce faci și *devii* Márquez. Dar toate acestea trebuie controlate – și de asta ținem aceste cursuri. Ca în orice meserie – dacă ești atent și dacă nu trăiești cu ideea că după finalizarea cărții editorul o preia și o modelează cum vrea el, atunci ai toate șansele să produci o carte bună din aproape orice. Poate nu conducem toți mașini de Formula 1, dar mergem cu autoturismele noastre și n-am murit niciunul. La fel e și cu scrisul. Din când în când, unii ajung să se urce într-un monopost. În rest, marea masă a literaturii, din 16 milioane de la Biblioteca Congresului, un anumit număr sunt cărți care nu sunt de Formula 1, dar sunt scrise bine, pur și simplu.

Știi ce fac eu? Le cer oamenilor care nu au niciun fel de legătură cu literatura să-mi citească manuscrisul. Dacă *primesc OK-ul* de la cineva de genul acesta, din punctul meu de vedere, dacă acela sau aceea a reușit să ajungă la ultima pagină și știe despre ce e vorba acolo, înseamnă că am făcut ceva bine.

O recomandare este să renunți la liniuțele de dialog și să introduci dialogul în paragraf. Elimină linia de dialog. Scrie dialogul continuu și apoi separă-l de restul paragrafelor. E cel mai simplu truc ca totul să fie verosimil. Sau: altă variantă este să pui majuscule înainte de virgule și să marchezi așa replicile.

Iarăși – împărțirea în paragrafe sau schimbarea totală a paragrafului. Scriitorii mari așa fac. Scriu, scriu, scriu, spun povestea și la un moment dat începe paragraful în altă țară, la altă oră, cu alte personaje. Schimbă punctul de vedere ca într-un film. Asta se întâmplă fără delimitare, fără pauză.

Povești știm cu toții. Toți povestim. Problema intervine atunci când

trebuie să ne scriem poveștile. Problema literaturii este că trebuie scrisă, nu povestită. Într-un local din Centrul Vechi se produc sute de romane în fiecare seară, dar nu știe mai nimeni să le scrie. Cum începi, de exemplu, un roman? Chestiunea asta ține de bucătăria internă a literaturii. Cum începi? Pentru că dacă ai vreo șansă să îl ții pe cititor în carte, acolo o ai, în primele pagini. Dacă ai toate șansele să îl pierzi, acolo o faci. Nu poți începe prost. Cărțile care sunt catalogate drept slabe încep foarte slab. Am găsit într-adevăr un procedeu care pare să țină: să începi cu un personaj, cu un om. Să începi generând o lectură de identificare. Nu cu acțiunea, ci cu gândurile cuiva. Sau cu ceva foarte intim. Se pare că lectura de identificare îl ține pe cititor captivat. Cum faci, în lumea asta care e complet dementă, să prinzi atenția cuiva și din cele o mie de cărți dintr-o librărie să o citească pe a ta?

Sfârșitul, în schimb, e foarte simplu. Tai undeva unde ți se pare mai natural să întrerupi povestea, asta pentru că oricum ea trebuie întreruptă undeva.

Problema e cum o începi. Iei acțiune de undeva din interior și o pui la început. Dacă n-ai avut de la început ideea, o găsești undeva. Ideea este că acolo e captarea atenției. Mi se pare punctul central. Ideea ar fi să faci măcar prima pagină să fie OK.

Am văzut că fenta cea mai bună este să scrii fie sacadat, mitralieră, fie o singură frază pe prima pagină. Și ca să-l ții acolo, pur și simplu nu pui punct. Trebuie să-l treci pe cititor de prima pagină. Serios, vorbesc de chestii chiar de bucătărie internă. Încearcă să-l ții acolo, în poveste, pentru că nu poți să-l ții. Mă gândesc mereu la povestea scrierii cărții *Ioșca* – la început a fost o singură frază, apoi am început să o secționez și la final a ieșit ce a ieșit. Se întâmplă, dar cine începe bine de obicei continuă bine. Chiar am să scriu la un moment dat o carte într-o singură frază, pentru că e foarte simplu să o transformi. Ea (*Ioșca*) așa a fost gândită, ca un text care curge, dar pentru frumusețea peisajului i-am pus puncte, i-am pus personaje. A fost foarte complicată inițial. Nu aveam personaje. Erau niște oameni care intrau și ieșeau, dar n-aveau trăsături. Când m-am apucat de ea nu era făcută din nimic, era ca o stare plasmatică a gândirii. Și așa am mers. În afară de Ioșca, nu aveam oameni reali. Intrau și ieșeau ca de pe stradă, pur și simplu. Mi se pare că era mai frumos așa. N-ar fi prins sub nicio formă, că nu mă urmărea nimeni, dar era mai frumos ce făcusem inițial. Dar

nu e timpul pierdut, pot să-i fac o continuare. Nici nu mă uit la ea. *Ioșca* s-a terminat, am planuri mai proaste.

Orice ți se pare prost, șterge. Serios. Nu costă nimic. Dacă nu mai rămâne nimic, o iei de la capăt. Vorbesc foarte serios. Decât să publici o carte proastă, mai bine nu o publici. O spun și eu ca în legile lui Murphy. În partea cealaltă, de fiecare dată când ți se pare că ai un fir bun și că ai găsit unde trebuie să se ducă povestea pe care poți să o spui tu, mergi mai departe. Nu știu cât scrii de mult, dar ai descoperit probabil că sunt lucruri pe care nu știm să le spunem și lucruri despre care știm totul. Tehnica este să ne ducem spre poveștile pe care știm să le spunem. Și așa se nasc cărțile.

La un moment dat vrei să te duci într-o poveste, ți se pare că are impact, ți se pare că are ceva de spus, dar de fapt tu nu poți să devii personajele acelea, iar aici problema principală e că personajele toate suntem noi. Suntem noi, ușor modificați de la un personaj la altul Așa funcționează literatura. Ca să fiu Ioșca, eu am fost foarte prost mare parte din viață.

Ioșca e o carte criticabilă până la capătul pământului, ca orice carte. Dar o să o critic eu, nu trebuie să o faci tu, că mă descurc eu. Studiază felul în care am lipit capitolele, trecerile alea simple, sunt destul de multe în roman. Acelea chiar sunt făcute după ce am scris cartea. Și toate începuturile sunt din alte părți. Sunt luate și lipite altfel. Riscam să am o carte din siajul anticomunismului. Eram tot timpul acolo. Oricum ai citi cartea aceea, dacă vrei să o citești ca pe un document al perioadei comuniste, poți să o faci. Singura mea soluție să fac un roman care nu e despre asta era să o delocalizez și să o detemporalizez constant. Și să încerc să ascund fiecare referință istorică, cu excepția Stalingradului. De fapt, e o carte de construcție. Nu e scris dintr-o suflare. A fost mult mai precis în primele variante. Era mult mai legat de istorie. După aceea am început să șterg istoria din el, la fel și oamenii. Am muncit nefiresc de mult la cartea aceea ca să iasă în forma în care e acum. Și încă nu sunt mulțumit. Aș vrea să mai scot[40] din istorie, dacă pot. Dar dacă vrei să citești cartea aia, dacă ai răbdare de ea, nu e o carte pentru vremurile astea. Chiar e complicată. Uită-te la construcția ei, pentru că absolut totul e lucrat de mai multe ori. Încercând să nu fac o carte anticomunistă, am reușit să construiesc un roman. Și am învățat să fac asta practic, pentru că nu aveam de unde să

învăț.

E lecția care mi-a spus mie că se poate să-ți modifici cartea. Nu are nicio legătură ce am făcut la început cu ce a ieșit la sfârșit. Nu mai are nicio legătură. Am mutat pasajele, am mutat capitole între ele la un moment dat, le-am combinat, le-am sucit până când istoria a devenit atât de obscură, încât e doar povestea acelor oameni. Nu mai e povestea istoriei. Dacă vedeai prima variantă, era un roman istoric destul de așezat. Până când, mutând niște capitole, am reușit acolo un efect pe care trebuie să-l încerci. Povestea creează timp, mi-am dat seama la un moment dat. Își creează timpul ei. Nu timpul creează povestea, la un moment dat povestea parcă dă naștere istoriei. La un moment dat, încercând să detemporalizez niște lucruri, am descoperit că iese o poveste care scrie istoria din nou, dar în alt fel. Nu știu cum mi-a ieșit exact, niciodată nu o să-mi amintesc cum am reușit, dar la un moment dat, undeva pe la jumătatea cărții, istoria începe să distorsioneze. Am reușit să creez un timp numai al ei, în care pare să curgă o poveste care e complet contraintuitivă.

Asta era marea problemă. Era foarte frumos, stilistic, așa, mă depășisem pe mine de câteva ori, intrasem în alte povești, dar nu mai puteam să le leg una de alta. Și de acolo s-au născut personaje și uită-te la construcție, nu neapărat la poveste, că povestea nu există, e moartea Ilonei, de fapt. Ar trebui să se numească așa. Dar asta e cartea, moartea Ilonei, nu e altceva.

Ideea este că acolo e singura carte pe care chiar am construit-o. În rest cărțile mele au mers destul de natural, conform planului. Se pare că am o intuiție destul de bună, trăind singur și nederanjat de nimeni, lucrurile îmi ies.

Șotron era și mai complicat. Scrie trei rânduri, după aceea continuă, peste trei rânduri iar se întoarce. Ce a fost pe traducător, săracul, când a trebuit să lucreze ca să-i iasă la fel? Traduc acum la o carte și râd singur, scriitorul a creat o falsă bibliografie, chiar puteți folosi trucul pentru că nu s-a folosit în România, e prea prețioasă cartea, nu-l citește nimeni. A creat o bibliografie falsă a personajului. Și dom'le, sună ca în filmele cu proști: David Mazon, *Ouvrages Completes*, Gallimard, 1993. Nu există, am verificat.

Apropo de delocalizări, gândește-te că poți să faci chestii din astea într-o carte: să povestești întâmplări care să pară foarte verosimile și care să nu se fi întâmplat niciodată. Să creezi pasaje din astea care să pară jurnalistice, dar tu să inventezi ce a făcut Putin în 2022.

La Proust, cea mai frumoasă parte din carte e cea în care mor personajele și apoi reînvie. Așa de mare e materialul pe care a lucrat el *În căutarea timpului pierdut*, încât efectiv uita. Și pe pagina 320 scrie „La înmormântarea lui a fost toată Academia“, iar la pagina 325 se ridică de pe scaun și face nu știu ce. E spiritism. Și nu e singurul personaj care învie. Uită de mai multe personaje și le învie.

Restul se cheamă atenție. Despre asta e scrisul. Dar trebuia să scrie tot cursul. Atenție. Da, dar îți dai seama – lasă-mă să fiu puțin tragicomic – că facem literatura asta tocmai ca să facem ceva frumos. Viața de zi cu zi oricum trece. Exemplul cel mai viabil este faptul că nu murim în trafic în București. Faptul că nu murim ne dovedește că merge prost, că nu ne omorâm unii pe alții. În schimb, cu literatura, în jumătatea de oră pe zi cât putem să scriem, putem să fim atenți și să folosim niște trucuri pe care le-am menționat și să ținem minte măcar cum le cheamă pe personaje. Cea mai bună tehnică de scris și de tradus pe lumea asta, ți-o destăinui eu acum, e să ștergi ultimul paragraf când te apuci din nou de lucru. Să-l pui în paranteză și să încerci să-l scrii din nou. Ca să ai continuitate. Eu la traduceri așa fac de obicei, șterg ultimele câteva fraze și le reiau ca să pot să intru în aceeași voce. Dacă vrei să ai continuitate, pentru că oricum vei scrie sacadat, în etape, poți să te-ntorci după o lună, ștergi o bucățică mică sau o reiei dublând-o ca să poți să continui. Să zicem ultimele trei rânduri, eu așa fac, ultimele trei-patru rânduri le rescriu și continui din ele ca să nu scriu prostii, pentru că mi se întâmplă să iau pauză câte două luni. Și este evident că nu mai am vocea aceea, orice aș face. Și atunci soluția ca să te lipești de ce ai scris înainte este să ștergi un pic. Sau să creezi mai multe variante ale ultimelor fraze și să continui în ritmul acela.

Planul fiecărui scriitor în viață, cel puțin dintre cei cu care am vorbit eu și am vorbit cu câțiva, este să găsească un cititor care să vorbească despre cartea lui ca și cum ar vorbi el. N-am întâlnit pe nimeni să fi reușit. Toată lumea citește altceva. E foarte clar că e aproape imposibil să scrii o poveste pe care să poți să o transmiți în forma în care ai gândit-o tu.

La noi, în literatură, de exemplu, cât e de mică cultura asta, am avut niște traducători foarte buni de-a lungul timpului. Nu știu, câțiva au fost mai buni decât scriitorii pe care i-au tradus. La propriu. Eu mă opresc întotdeauna la Joyce, la *Ulise*. Mă întorc acolo, în buclă. Pot să-ți povestesc cartea aceea din foarte multe direcții, dar când știu eu că trebuie să scriu,

reiau cartea. Întotdeauna închid bucla cu ea. Citesc la întâmplare, nu o iau de la capăt. Deschid undeva și citesc. O iau de undeva. Nu cred că îl mai aud, că l-am citit în vreo trei limbi, dar mă fascinează lipsa lui de scop din cartea aia. Cu siguranță, deci cu siguranță, dacă există niște rădăcini, sunt rădăcinile lui, de iezuit. Și asta e clar.

Măcar atâta lucru, măcar să nu-i plagiez pe cei pe care îi citesc, puținii pe care îi citesc eu. Măcar să nu ajung să spun același lucru. Cât poți citi pe an, 100 de cărți? Cazul extraordinar cam ăsta ar fi. Dar hai să zicem 50, cazul mai real. Sau sub 50. Păi măcar atâta să nu imiți. Cu restul, cu cele un milion de cărți care se publică anual, ești în aruncarea de zaruri, ești în fața ei. Ești masa pe care sar zarurile, n-ai ce face. Nu poți tu să știi ce a scris un om din Patagonia, n-ai de unde. Dar măcar ce citești să nu imiți. Citesc și îmi dau seama imediat când nu sunt puse virgulele bine, pentru că mă iau după respirație. În principiu, virgula trebuie să fie acolo unde rămânem fără aer. Și așa îmi calibrez textul. Scopul meu e: când îmi revăd textul, să nu fie sacadat. Pentru că începi să gândești de parcă ești o mitralieră M42 și de fapt vorbirea nu e așa. Vorbirea e mai lipsită de virgule, e mai fluidă și cred că ești cu atât mai aproape de literatură, cum spuneam la început, cu cât ești mai aproape de o vorbire fluidă.

Suntem o rețea de traficanți de cuvinte, la propriu. Ne cunoaștem între noi și de fiecare dată când nu știm ceva se lansează întrebările. Nu lucrăm izolați. Pentru cei care traduc literatură contemporană e foarte simplu, că au autorul la îndemână. Pentru că altfel nu ai nicio soluție. Iar din română, unde regionalismul este așa de cumplit, pur și simplu toți traducătorii întreabă și le spune omul, uite, e asta, asta, asta. Și omul acela traduce cu niște regionalisme de la el, le aproximează. Dar se lucrează în echipă. Nu că s-a născut învățat și nu știe cum se zice la un cuvânt. E din Oltenia de la mine căpisterea, dacă știi, era o cădiță de lemn în care se frământa pâine. Șopronul e șotru. Sunt chestii complet intraductibile pe care le aproximezi sau pur și simplu, de comun acord cu autorul, le ștergi. Am făcut chestia asta, deci. Pur și simplu sunt expresii din limba franceză pentru care nu am găsit corespondent și am șters pasajul.

Pentru mine, cred că cea mai cumplită traducere pe care am făcut-o la nivelul ăsta a fost Nicolas Mathieu – *Și copiii copiilor lor*. Apărută la ART, a luat premiul Goncourt în 2018.

Fin.

MULȚUMIRI

Această carte e rezultatul unui curs de literatură organizat de revista *Matca*. Ideea cursului s-a născut în noiembrie 2023, chiar în redacția revistei, în timpul unei discuții cu Barna Némethi, Vlad Cristache și Péter Demény.

Ideea cărții în sine a apărut într-o discuție cu Vlad Cristache din luna martie a anului 2024. Ce vezi e rezultatul acelei discuții.

Mulțumirile mele se îndreaptă către cei care au ajutat nemijlocit la facerea ei: toți cei menționați anterior, plus Alexandra Torjoc, George Cornilă, Elena Tătaru, Cristina Ștefan, Irinel Niculae și Dora Marian.

NOTE

1 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, Humanitas, București, 2001, pp. 158–159. (*N. ed.*)

2 N-am niciodată suficiente poze cu canapeaua pe care îmi fac eu teoriile. Ai auzit de *The Big Bang Theory*? Există un Sheldon în România, iar ăla sunt eu. Dacă mă iei din colțul ăla de canapea și mă pui să scriu oriunde, nu mai iese absolut nimic. Contează și veioza care îmi cade în cap. Numai acolo pot să lucrez. Tot acolo am creat o teorie.

3 O am pe Goldie, care e auditoriul perfect, pentru că nu râde, nu se strâmbă, nu mă oprește. Și atunci vorbesc cu ea. Dacă nu ai o Goldie, găsește un perete.

4 Cele mai evidente sunt la Proust – personajul moare la pagina 600 și învie la 612. În plus, greșelile de exprimare sunt ale traducătorului și aici este marea problemă a literaturii universale.

5 James Joyce, *Ulise*, traducere de Rareș Moldovan, ediție îngrijită, cuvânt-înainte şi note de Erika Mihálycsa şi Rareş Moldovan, București, Polirom, 2023.

6 În loc de „mama are mere“ – „ma-ar-emere“. Vezi ed. cit., pp. 269–271.

7 Traducerea lui Moldovan arată exact lucrul acesta, de aceea e atât de bună. Direcția lui Ivănescu a fost de a-l unifica pe Joyce.

8 *Eseu despre orbire*: îți dai seama cât i-a luat lui Saramago să creeze lumea tactilă, atât de stranie din carte? Și cât o fi pipăit mobile și holuri și bănci ca să-și dea seama cum să facă? Cred că își acoperea ochii și atingea lucruri, altfel nu-mi explic cum a reușit să încetinească ritmul până la orbii care pipăie și care nu înțeleg ce e sub mâna lor. Mi se pare o chestiune de geniu să înțelegi ce e sub mâna ta când nu vezi obiectul, pentru că în general vedem și luăm lucrurile ca de la sine înțelese.

9 Ca să mă reîntorc la dialoguri: pentru mine, cred că cel mai bun exemplu de cum se fac dialogurile, dar evită traducerea românească pe cât se poate, e Faulkner. Poate *Pe patul de moarte* și *Zgomotul și furia*. Încearcă să le citești și o să vezi că personajele, cu totul, sunt alți oameni, sunt vii. Pentru mine, e cel mai bun constructor din istoria literaturii.

10 Mavrodin a încercat un experiment senzațional, anume să-i dea un anumit stil lui Proust. Și cele 4 000 de pagini sună aproape la fel. A fost o muncă infernală, dar Proust nu e așa în realitate, mai scapă și vulgarități. La Mavrodin e altfel.

11 Am povestit anterior că la *Iosca*, de exemplu, căutam disperat, când am luat o pauză mai mare, numele personajelor. Pur și simplu uitasem, citeam fișierul numai ca să-mi dau seama cum îl cheamă pe preot. Îl chema Andrei. Am înnebunit căutând, am căutat

în toată cartea să văd dacă îl chema în vreun fel sau nu. Scrisesem „Andrei“ în loc de „Părintele Andrei“. Nu știu de ce l-am numit așa. Antidotul, ca să nu fii Fulaș în situația asta, este să-ți faci o listă cu personajele tale într-un fișier.
12 Așa văd eu procedeul acesta. Am reușit să scriu la un moment dat așa, dar nu am publicat. Am trecut fraza și am intrat într-un dialog. Am procedat așa cum îți povesteam anterior, am luat o parte dintr-un dialog și l-am lipit de frază. Dacă nu erai atent, nu îți dădeai seama că acolo este un dialog. Mi s-a părut totuși cam mult, așa că am tăiat dialogul și l-am pus la locul lui. Ce încerc să explic e că eu mă joc mult cu fragmentarismul acesta. Am povestea în minte, liniar, cum trebuie ea să meargă, dar rezultatul e cu totul altceva, pentru că vreau ca cititorul să termine cartea și trebuie să-i dau ceva ca să stea acolo. Am peste 50 de cronici la *Ioșca*, trăiesc convins că niciunul dintre cei care au scris nu a citit de la pagina 300 încolo. Oamenii nu au răbdare, pentru că suntem generația „bifei“ și vrem să bifăm. Asta e experiența mea: cea mai importantă parte din roman, moartea Ilonei, e acolo, iar în cronici ea nu există.

13 Există și o glumă pe tema asta. Știi cum a apărut limbajul uman? Are legătură cu ce numim azi tocul de la ușa băii. La un moment dat, un om din preistorie a mers pe poteca lui și a dat cu degetul mic într-o piatră. Și atunci a țipat pentru prima dată. La fel se întâmplă și cu literatura: când lovești cu degetul mic tocul de la ușa băii și pare că ți s-a terminat viața.

14 Eu am scăpat neatins și chiar există 1 000 de exemplare cu bucătarul acela. Ne-am uitat totuși, zece oameni, cred, pe textul acela, bucătarul e viu.

15 Mie îmi place foarte mult, mai ales acum, când sunt ani în care nu public, sunt cel mai liber om din lume: scriu și mă joc. Dacă ajung să public, sunt foarte clasic. Sunt foarte fricos, dar în esență știu toate lucrurile acestea și le folosesc.

16 Acum scriu o carte care are și o încărcătură afectivă, dar e continuarea de la „Liniștea“. Din păcate, textul s-a continuat și atunci eu pot să scriu cum se duce ea, dar cum o să o fac, asta chiar că nu s-a mai făcut. Am găsit un procedeu de a spune o poveste care nu s-a mai folosit. Ce vreau eu să fac nu s-a mai făcut deloc. Fac un roman din ăsta fragmentar, dar în fragmente relativ mari, de 20–25 de pagini.

17 Nu știu dacă ai citit vreodată Oleg Serebrian. E un scriitor din Moldova care, la ora asta, este probabil cel mai clasic scriitor în limba română. A scris povești psihologice și istorice foarte, foarte bine încadrate, foarte documentate, el e cel mai stufos scriitor de azi. Nu știu cum face. E om politic și e un om hiper-ordonat. Și din omul acesta hiper-ordonat ies niște romane cronologice până la capătul lumii. Și dacă face ceva în genul flashback, flashforward, episoadele acelea au 150 de pagini.

18 Dacă vrei să citești o carte năucitoare scrisă în zilele noastre, atunci citește *Busola*.

19 Îți povesteam chiar la cursul trecut cum a reușit Saramago să facă trecerea peste trei ani în *Eseu despre orbire*.

20 Poate că nu are mare legătură cu ce facem noi aici, pentru că exemplele lui sunt mai degrabă din poezie, dar cartea îți poate limpezi un miliard de lucruri despre artă. El înțelegea ce face, ceea ce se întâmplă foarte rar în lumea asta. Știa ce face, cu toate păcatele lui. E acolo o propoziție fundamentală pentru orice artă. Știu cât de tautologic

sună, dar originea operei de artă este arta. E acea zicere a lui care a traversat ultimul secol și e ultimul strigăt al estetismului total.
21 În *Scriitura și diferența* vei găsi și tehnologie, și texte despre filozofie, dar și texte despre literatură, care îți povestesc despre integrarea conceptelor în literatură, așa cum o vede el. E o lectură foarte intuitivă, îi zic eu, și inventivă. Timpul le înglobează pe toate. Așa cum vei vedea că spațiul înglobează însuși timpul. E o ciudățenie întreagă.

22 Și știi, tehnica divagației despre care am tot vorbit, sau poate am amintit-o, divagația aia se poate duce în prostie pură. Cazul cel mai cunoscut în istoria literaturii este tot Proust, care uneori pierde cu totul romanul și se pierde undeva în poveștile lui. Așa ajunge la 4 000 de pagini. Dacă vrei să scrii romanul *În căutarea timpului pierdut*, poți să-l scrii și în 100 de pagini, nu 4 000. E o chestiune de alegere.

23 Ultima dată am pățit-o în Lausanne. Era o masă de limbă germană din Elveția cu autorii lor și în afară de Kraft – de care auzisem, dar pe care nu-l citisem – nu știam niciunul. Și ei toți scriseseră bestsellere.

24 E ceea ce am făcut în *După plâns*. Acolo am jucat cel mai mult și am făcut cel mai mult pointilism – un joc de trimiteri și imitații.

25 Trebuie să vezi atunci ce face al treilea personaj la fel. Eu am reușit. Dar de unde și personaje foarte largi, că le-am unit, n-am mai stat să purific. Le-am unit pur și simplu, le-am scos numele și le-am lăsat așa.

26 De exemplu, *Canonul occidental* al lui Harold Bloom.

27 E vorba despre James Patterson și volumul *Violetele sunt albastre*.

28 O să încerci să publici la noi în țară, unde redactorii nu sunt chiar redactori. Să ne înțelegem, sunt un fel de corectori. Ei cam până acolo merg cu lucratul pe text. Mi s-a întâmplat o singură dată în zece ani de zile să-mi zică cineva să fac ceva la propriu. Dar în rest corectează textul și îl trimit înapoi. Și zic, de exemplu, că o expresie putea fi făcută mai bine. E sarcina noastră să ne redactăm cărțile. Trebuie să înțelegi că dacă vezi o carte proastă, și sunt destule pe piață, nu e vina redactorului, că el n-a redactat-o niciodată. Cum i-a dat-o scriitorul, așa e. Pe când afară, editorul și redactorul au cu totul alt rol. Adică îți acceptă cartea, ai semnat contractul și dacă nu vrei să faci ca ei, nu-ți publică.

29 Pe nimeni din mediul literar.

30 Am vrut să dau o ediție românească a romanului *Jean Santeuil*. Pe care nu l-a încercat nimeni. E primul, hai să zicem, roman făcut de Proust. Dacă luăm un copil de clasa a VI-a, tot cam aia scrie. Într-adevăr, e proustian așa pe vreo zece pagini, dar restul 500 sunt vai de mama lor. Și am vrut să-l traduc așa cum e, fără să-l coafez. Iarăși, există două cărți de proze inedite ale lui Proust, *Le mysterieux correspondant* și cele 60 de pagini manuscrise, cred că au publicat la Gallimard ceva în genul ăsta. Cu texte ale lui, rămase așa în margine, nepublicate. Nu am nicio explicație și e bine că nu avem nicio explicație. Cum a ajuns omul acela care a scris cele trei cărți pe care le-am amintit eu să scrie *În căutarea timpului pierdut*, nu ne poate explica nimeni. Și nu o să ne explice niciodată.

31 Gabriel García Márquez, *Ne vedem în august*, traducere de Tudora Șandru Mehedinți, RAO, București, 2024, p. 53.

32 Chiar am devenit curios și cam așa e pe acolo. E ca la noi la țară. Îi cheamă pe toți la fel. Și e foarte simplu să faci un roman marquezian dacă îl scrii în Oltenia. Că e același lucru.

33 Guzel Iahina s-a urcat pe scenă cu doamna care a intervievat-o, din România, și când a fost întrebată despre Rusia, ea a răspuns sec așa: eu respect legile Federației Ruse. Cu 600 de oameni în sală. N-a avut nicio problemă. Iar Ulițkaia, care azi e victima Europei și trăiește prin Germania, a fost exact în grupul lor și a devenit disidentă de nevoie. Dar era chiar din centrul lor. Ideea este, cum spuneam, că au două curente de gândire.

34 În *Iașca* e foarte simplă opoziția, de fapt în jurul ei e construită cartea. E între viață și moarte. E foarte simplă cartea, dacă o citești cu atenție. Restul e artificiu stilistic, dar ea e foarte simplu de înțeles. Totul se duce dracului când murim. Asta e cheia *Iașca*. Nu e altceva. Bine că n-am publicat în 600 de pagini, că nu o mai citea nimeni deloc. Ideea este că dacă rămâi cu ceva de aici, aș vrea să rămâi tocmai cu ideea asta, că la un moment dat o să reușim să ne revenim din lumea asta cretină în care trăim și să vorbim din nou despre estetică.

35 Chiar mă uit așa cu oamenii cu care mai discut, nu ai ieșire culturală. Și dacă va câștiga alegerile europene dreapta și dacă le va câștiga stânga, bine nu va fi. Și moderați care să poată câștiga nu ai. Măcar în România mai avem șansa că oricare a câștigat e prost. E OK. Ne autoguvernăm. Într-un fel sau altul, fiecare se scoate cum poate și ne autoguvernăm. Dar acolo, la centru, nu mai avem decât soluția ori ești de extremă dreapta, ori ești de extremă stânga, ori ești în afară. N-ai unde să te duci în altă parte.

36 Prima mea întâlnire cu Centre Pompidou: plătesc biletul și e sala aia la intrare. Prin aer pluteau niște Mickey Mouși. Și chiar am crezut cu nevastă-mea că e ceva așa haios. Și de fapt mieunau și costau 50 de milioane de euro. Era artă. Și dacă stai cu mine până în ziua în care mori și-mi povestești în fiecare zi cele 300 000 de teorii ale artei contemporane, n-o să mă faci pe mine să spun că Mickey Mouse, ăla care plutește prin Centre Pompidou, e artă, pe asta nu o să o scoți de la mine.

37 Are foarte multe pagini numai cu droguri, pur și simplu o listă interminabilă cu ce a consumat el.

38 Caută interviurile cu Céline, sunt disponibile pe YouTube. Acolo vorbea despre stil și acelea rămân cele mai importante interviuri date vreodată despre lucrul acesta. Céline e singurul, dintre cei mari, care a vorbit live despre stil. Sunt două sau trei filme în care, cu mâna tremurând, așa, înnebunit, povestește despre stilul acesta care nu s-a înțeles niciodată și care a rămas ca o mare întrebare. Cum e stilul viziunii? Chiar povestea în cuvintele lui. O să traduc în toamnă *Viața lui Céline* de Frederic Vitoux, dar o să apară peste un an și jumătate. Cu toată propaganda lui nazistă și cu toată bagatelizarea masacrului, stilistic, Céline rămâne un model.

39 Planul e important. Vă povesteam mai devreme cum am căutat eu însumi numele personajelor din *Ioșca* foarte mult timp, până când am renunțat pentru că nu le găseam. La un moment dat le-am șters pur și simplu. N-am găsit niciodată locul în care am notat numele lui Popa Andrei, care apare o dată în carte. Undeva, în multele variante, mi se pare că am șters fragmentul acela și m-am pomenit fără el.

40 De exemplu, scena cu Ceaușeștii îmi stă în cap de patru ani sau de trei ani de când am scos cartea. Nu am niciun respect pentru mine, pentru că am păstrat alea două pagini. Puteam să leg pur și simplu paragraful și să trec peste. Nu știu ce m-a apucat să fac chestia aia. Dar am făcut-o. Și nu cred că am obținut nimic special făcând asta.